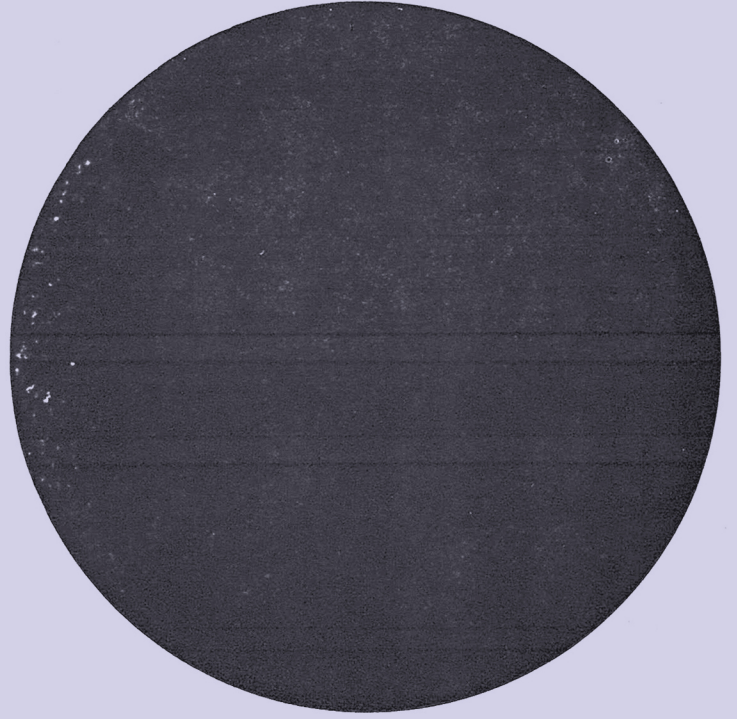


**Ekranova spovednica**  
Sedem smrtnih grehov  
filmskih kritikov in kritičark  
**Ozadja**  
Kader, sekvenca, revija  
**V teku časa**  
Pisati o filmu

**Ekran 60!**  
Igor Kerneš, Stojan Pelko,  
Majda Širca, Slavoj Žižek  
**Tema**  
Javna radiotelevizija  
**Časovni stroj**  
Grindhouse

# Ekran



LETNICA  
FANTAZIJA  
KIN

## KAZALO

<b>GOSTUJOČI UVODNIK</b>	<b>Stojan Pelko</b>   Misleči pogled	<b>02</b>
<b>EKRAN 60!</b>	<b>Ivana Novak</b>   Intervju s Slavojem Žižkom	<b>04</b>
	<b>Anja Banko</b>   Intervju z Majdo Širca	<b>11</b>
	<b>Igor Kernel</b>   Šestdeset let s filmom, šestdeset let z <i>Ekranom</i>	<b>18</b>
<b>ČASOVNI STROJ</b>	<b>Zoran Smiljanić</b>   <i>Grindhouse</i> ali užitek mesarjenja	<b>24</b>
	<b>Ana Šturm</b>   Zmagoslavni krik cinefilije	<b>28</b>
	<b>Valerie Wolf Gang</b>   »Žensko je treba ukrotiti!«	<b>32</b>
<b>EKRANOVA SPOVEDNICA</b>	<b>Ivana Novak</b>   Sedem smrtnih grehov filmskih kritičark in kritikov	<b>37</b>
	<b>Maša Peče</b>   O relativnosti greha in dobrega okusa	<b>38</b>
	<b>Jela Krečič</b>   Namesto užitka s ščepcem krivde	<b>39</b>
	<b>Anja Banko</b>   Multipleks, VHS in retro nostalgija	<b>41</b>
	<b>Bojana Bregar</b>   Daleč od oči, daleč od srca	<b>42</b>
	<b>Ana Jurc</b>   Dobra umetnost slabih moških	<b>44</b>
	<b>Žiga Brdnik</b>   Gospodar odložene zadovoljitve	<b>45</b>
	<b>Ivana Novak</b>   Komedija in stereotipi	<b>46</b>
<b>ESEJ</b>	<b>Neje Pohar</b>   Bogovi vse hitreje padajo na glavo	<b>48</b>
<b>TEMA</b> <b>JAVNA RADIOTELEVIZIJA</b>	<b>Žiga Brdnik</b>   Nikogaršnji hlapci	<b>52</b>
	<b>Žiga Brdnik</b>   Intevju z Matjažem Zajcem	<b>54</b>
	<b>Ivana Novak</b>   Javna televizija kot nacionalni kino	<b>59</b>
	<b>Kristina Božič</b>   Delavski boj za javni medij	<b>61</b>
	<b>Kristina Božič</b>   Financiranje (javnih) medijev	<b>67</b>
	<b>Jaša Lorenčič</b>   Televizija ni naprava. Je način. In fenomen.	<b>71</b>
<b>KRITIKE</b>	<b>Muanis Sinanović</b>   <i>Mi</i>	<b>76</b>
	<b>Igor Harb</b>   <i>Moški</i>	<b>77</b>
	<b>Maruša Kuret</b>   <i>Mala mama</i>	<b>79</b>
	<b>Petra Meterc</b>   <i>Varno mesto</i>	<b>80</b>
<b>TV-SERIJE</b>	<b>Veronika Šoster</b>   <i>Pogovori s prijatelji</i>	<b>81</b>
	<b>Anja Banko</b>   <i>Ločitev</i>	<b>83</b>
<b>FESTIVALI</b>	<b>Marja Kodre</b>   <i>Festival migrantskega filma</i>	<b>86</b>
	<b>Simona Jerala</b>   <i>Festival Shots</i>	<b>89</b>
<b>OZADJA</b>	<b>Ajda Schmidt</b>   Kader, sekvenca, revija	<b>90</b>
<b>V TEKU ČASA</b>	<b>Amanda Barbour, Ajda Bračič, Klaus Eder, Aljoša Harlamov, Robert Kuret, Dana Linssen, Veronika Šoster, Melita Zajc, Veronika Zakonjšek in Missouri Williams</b>   Pisati o filmu	<b>96</b>

Stojan Pelko

## MISLEČI POGLED

Dejstvo, da so snovalke jubilejnega večera ob 60-letnici *Ekrana* v sklopu letošnje *Jesenske filmske šole* za projekcijo izbrale Wendersov *Pariz, Texas* (Paris, Texas, 1984), mi lajša tako začetek kot poanto pričujočega besedila. Brez tega filma bi namreč tudi tega besedila ne bilo – in to v nekem zelo usodnem pomenu, v katerem ti splet okoliščin določa življenjsko pomembne odločitve.

Ko sem januarja 1985 v Beogradu obiskal vrstnika iz vojske, že pokojnega košarkarja Nikolo Jokanovića, mi je priskrbel karto za projekcijo filma *Pariz, Texas* na *Festu*. To mi je dalo *nekajmesečno* prednost, preden je film prišel v Ljubljano – tako da sem lahko slovensko premiero že pospremil s tekstom za Radio Študent. Pod vplivom predavanj Mladena Dolarja na Filozofski fakulteti, ki nam je ob robu Heglove filozofije odpiral fascinantno drugačna poglavja, denimo Chionovo tematizacijo akuzmatičnega *glasu* na filmu, sem se usmeril na vprašanje odsotnega glasu nemega Trvisa v Wendersovem filmu. Moj prispevek je na radiu *slišal* tedanji glavni urednik *Ekrana* Silvan Furlan in me povabil k sodelovanju. Kratka kritika filma *Pariz, Texas* je bila moj prvi v *Ekranu* objavljeni prispevek.

Ko je jeseni istega leta potekala prva *Jesenska filmska šola*, sem že kot »ekranovec« lahko sedel v občinstvu v kleti Cankarjevega doma, spoznal Marcela Štefančiča, jr. in poslušal Slavvoja Žižka predavati o hitchcockovskem *travellingu*. Na eni prihodnjih jesenskih šol je gostoval Michel Chion – in prav njemu dolgujem priporočila, kam oditi v Pariz študirat filmske raziskave. Po vrnitvi iz Pariza mi je Silvan Furlan zaupal vodenje *Ekрана*, leta 1991 smo ga prenovljenega lansirali z *Millerjevimi križiščem* (Miller's Crossing, 1990) bratov Coen na naslovnici. Ko smo Marcel, Silvan in Zdenko Vrdlovec prihodnje leto v *Cannes* nesli nekaj izvodov *Ekranov* – saj smo vedeli, da brata prihajata z *Bartonom Finkom* (1991) –, sem enega, tistega z esejem »Slepa ljubezen« o filmu Leosa Caraxa *Ljubimca z mostu Pont Neuf* (Les amants du Pont-Neuf, 1991), pokazal – Wimmu Wendersu. Trenutek je ostal zabeležen na fotografiji pokojnega *Mladinega* fotografa Diega Andresa Gomesa. Še danes se spomnim, da je Wenders rekel: »I know *Ekran*.«

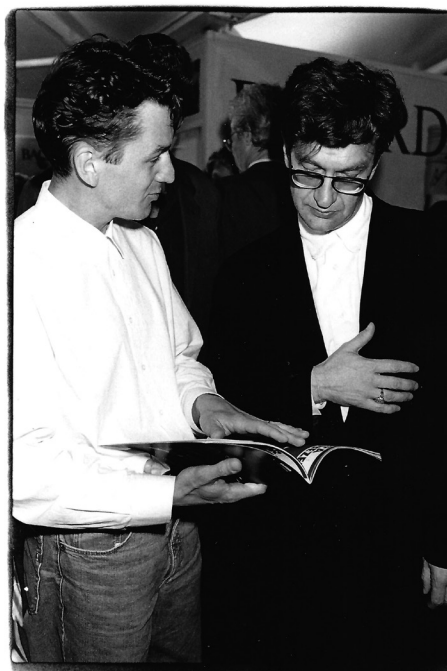
In krog je bil sklenjen. Tisti režiser, ki nas je navduševal s *Stanjem stvari* (Der Stand der Dinge, 1982) z nostalgичnimi posvetili mojstrom Ozuju, Rayu, Oliveiri in Antonioniiju ter z nenehno refleksijo lastnega početja »profesionalca pogleda«, ki se je suvereno gibal med pariško Kinoteko, portugalskimi obalami Atlantika, ameriškim žanrom in avstralskimi votlinami filma *Do konca sveta* (Bis ans Ende der Welt, 1991), je vedel za nas, fante in punce iz *Ekрана*!

Ko zdaj prebiram prevod predavanja, ki ga je tistega leta v *Cannesu* imel za študente francoskih filmskih šol, se spomnim, da je v resnici potegnil heglovske poante: kot je zgodovina filozofije najboljša šola filozofije, je tudi zgodovina filma najboljša filmska šola, kolikor je *visoka šola pogledov*. »Če smo le pripravljeni vanjo vstopiti z vsem svojim

srcem, glavo, očmi in želodcem in pozabiti na tiste poglede, s katerimi smo bili rojeni, kakor tudi na tiste, ki smo se jih naučili v življenju,« je tedaj v mehki francoščini študentom in študentkam govoril Wenders. »Če nam uspe slediti pogledu drugega, videti z očmi nekoga drugega, tedaj se lahko naučimo gledati.« Pojasnil nam je, da kamera vedno snema v dve smeri: skozi objektiv snema tisto, kar je pred njo, na drugem koncu, skozi *subjektiv*, pa kaže tisto, kar je za njo: *pogled*. Zato, pravi Wenders, filmarji nikoli ne kažejo le sveta in zgodb: vedno kažejo tudi in najprej svoj *pogled*.

Tega sem se naučil na ekranu in skozi *Ekran*: da velja verjeti lastnim očem, a da gre za verodostojen pogled na svet vedno iskati pogled drugega (kakor nas v svoji *Hvalnici ljubezni* pouči tudi Alain Badiou). Ob soočenju z objektivnostjo se ne gre bati *subjektiva*, a zares jo zmores le s *kolektivom*. V Ekranovi visoki šoli pogledov smo se naučili gledati, brati in pisati, poslušati in govoriti, dramtizirati in režirati, iti skozi življenje. Po sledi Wendersovega nauka so me mnoge njegove podobe bolj kot objektivne podobe sveta navduševale kot povodi za subjektivne misli, besede in pojme. Opremljen z Deleuzovimi pojmi sem se pozneje še enkrat podal v Wendersov svet – rezultat je bila knjiga *Pogib in počas* (skupaj z Andrejem Šprahom in Simonom Popkom). In tudi sklepno poglavje moje lastne visoke šole, doktorsko disertacijo na temo *podobe misli*, po svoje dolgujem Wendersovi bežni besedni zvezi iz *Cannesa*: dejal je namreč, da mu je od vseh pogledov najbližje *misleči pogled*.

Zakaj torej pisati za *Ekran*? Ker vam lahko ena kinovstopnica ob pravem času odpre svet podob in glasov, pogledov in poljubov, nato pa boste z močjo lastnega mislečega subjektiva in tovariškega kolektiva ne le stopili na oder, temveč prestopili platno, da vam bo na koncu sveta vaš vzornik rekel: »Poznam vas.« Videti pravi film, objaviti kritiko, napisati knjigo, seči do konca sveta – vse to se lahko zgodi pri *Ekranu*. Vmes pa se zgodi celo življenje.



*Ivana Novak*

# Slavoj Žižek:

»Pravi marksist ve, da je sporočilo vedno v formi«



FOTO MATJAŽ RUŠT

Bi Slavoj Žižek lahko živel brez filma? Ne, tako kot sodobna filozofija ne bi mogla živeti brez Slavojja Žižka. Prvi članek še vedno mednarodno najuspešnejšega in najprodornejšega slovenskega filozofa ni bil objavljen nikjer drugje kot v *Ekranu* – šlo je za recenzijo filma Alaina Resnaisa **Lani v Marienbadu** (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961). Mladost je preživel v kinotečni dvorani, kjer so ga slabe in cenzurirane filmske kopije prisilile, da je namesto o zgodbi razmišljal o formi. Tudi Ljubljanska psihoanalitska šola ne bi zaživela brez filma. Prva knjiga, s katero so slovenski lacanovci leta 1988 prodrli v mednarodni prostor, je bil odmevni zbornik o Alfredu Hitchcocku: *Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid to Ask Hitchcock*. Meso Žižkove filozofije so filmske reference, njegove filmske teorije pa veljajo za veliko delo duha. Filmu se je med drugim posvečal v monografijah *Pogled s strani* (1988) in *Strah pred pravimi solzami: Krzysztof Kieślowski in šiv* (2001). Skriti pomen filmov nam je razkrival tudi v dokumentarjih *Perverznežev filmski vodnik* (*Pervert's Guide to Cinema*, 2006, Sophie Fiennes) in *Perverznežev vodnik po ideologiji* (*Pervert's Guide to Ideology*, 2012, Sophie Fiennes). Zadnji stavek slednjega se glasi: »Če hočeš vedeti, kaj je bolj resnično od resničnosti, pogledj v filmsko fikcijo.« Vabljeni k branju ekskluzivnega Žižkovega intervjuja ob jubilejni številki revije *Ekran*.

\*\*

V uvodniku v knjižici *Pogled s strani* (1988), v kateri so zbrani tvoji prispevki na konferencah *Jesenske filmske šole v 80. letih*, si napisal, da brez revije *Ekran* ne bi bilo »slovenske pomladi«. | V nekem pomenu brez *Ekрана* ne bi bilo tako imenovane »slovenske pomladi«: ne bi bilo tistega aspekta »pomladi«, ki si zasluži naše polno spoštovanje, aspekta, ki ga predstavljajo punk glasba in druge oblike protikulture, revija *Mladina* in tako dalje. Brez tega aspekta – ne gre le za *Ekran*, gre za fascinacijo s svetovno filmsko produkcijo – bi bila naša »pomlad« zgolj novorevijaško-nacionalni dolgčas. In potenciali tega aspekta še zdaleč niso polno izkoriščeni. Vzemimo na videz obrobni primer: kaj je na razpolago v naših trgovinah, kjer se prodajajo spominki za tujce? Zakaj ne bi namesto običajnega kiča ponudili kaj bolj provokativnega? Denimo, od Milene Miklavčič smo zvedeli, da je pred dobrim stoletjem marsikateri moški imel nekoliko ukrivljen nožiček – prodajali so jih potujoči trgovci iz Dalmacije –, ki ga je uporabljal, ker se ni umival in si je z njim iz penisa postrgal umazanijo, preden je legel k ženi ... To je bila Slovenija v času, ko je cerkev še imela prevladujočo vlogo v ideologiji. Zakaj ne bi spet začeli izdelovati in prodajati takšnih nožičkov kot naše posebnosti?

Filozofsko pot si začel v reviji *Ekran*. Kakšno vlogo so imeli filmi, specifično tudi revija *Ekran* in Kinoteka, pri razvoju tvoje filozofije? | V teorijo sem dobesedno vstopil prek filma, a nisem bil edini; to je bil fenomen celotne generacije in še kakšne za menoj. Svoj prvi članek, recenzijo filma Alaina Resnaisa **Lani v Marienbadu** (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961)<sup>1</sup> – danes me je za ta tekst zelo sram –, sem objavil v *Ekranu*, ki se mi je že v gimnaziji asociiral s Kinoteko, kamor sem takrat hodil vsak dan. V moji mladosti se je govorilo, da je bila Jugoslovanska kinoteka po kakovosti arhiva četrta na svetu. Po koncu cirkulacije so kopije vseh filmov pristale v beograjski kinoteki in v Ljubljano prihajale po železnici. V Kinoteki sem z velikim presenečenjem odkrival nove stvari: Alfreda Hitchcocka, film noir, vesterne. Ta stik s kvalitetno zahodno kulturo je bil za mojo generacijo nekaj edinstvenega, formiralo nas je in odprlo novi svet.

Spomnim se, da sem v Kinoteki videl slabo kopijo Hitchcockove **Vrtoglavice** (*Vertigo*, 1958), kjer je manjkala zadnja minuta, in tako sem dolga leta mislil, da je **Vrtoglavica** film s srečnim koncem: kopija se je končala, ko se Scottie in Judy na stolpu pomirita in strastno objameta, se pravi, tik preden pride na stolp nuna, ki požene Judy v samomor ... Ko sem izvedel za pravi konec, me je presenetilo, kako logičen bi bil tudi srečen konec! Imam teorijo, kako bi se dalo filme (in opere) postaviti v povsem novo luč z malo spremembo na koncu. So celo filmi, kjer je zamišljen alternativni konec bolj primeren notranji logiki zgodbe kot konec, ki ga vidimo na platnu.

Komični nesporazumi, za katere so bili krivi čisto banalni, tehnični razlogi – v naši Kinoteki so bile pogosto predvajane obrabljene kopije in slabe, čudne verzije filmov zaradi cenzure –, so bili odločilni za mojo teorijo. Dobro se spomnim, da sem enkrat gledal neko izjemno slabo kopijo Hitchcockovega filma **Sever-severozahod** (*North by Northwest*, 1959). Film je preskakoval, manjkali so kadri, zvok je bil slab, podnapisi niso delovali, slika je bila skoraj črno-bela ... Jaz pa sem film poznal, in ker si nisem obetal nobenega presenečenja, sem se lahko strogo osredotočil na formo in identificiral osnovne Hitchcockove trike.

Še en lep primer takega kratkega stika med tehničnim ključjem in teorijo je religijski ep Williama Wylerja **Ben-Hur** (1959). V slavni sceni konjske dirke zmaga Ben-Hur, ki mu nasprotnik v zadnjih izdihljajih pred smrtjo namigne: misliš,

<sup>1</sup> Gre za nepodpisan članek z naslovom »O predpostavkah dojemanja filma *Lani v Marienbadu*«, ki je bil objavljen v *Ekranu* št. 41–42 iz leta 1967, stran 62–65.

da si zmagal ti, toda tvoja sestra, mama in bližnji so v dolini go-bavcev ... Cela zadnja ura s križanjem Kristusa je bila odrezana zaradi cenzure religijskih prizorov in dolgo časa smo mislili, da je **Ben-Hur** eksistencialna drama z globokim sporočilom v stilu: misliš, da zmagaš, toda takrat najbolj izgubiš ... Ne da bi vedel, kaj počne, je socialistični cenzor torej ustvaril nekaj genialnega. Temeljni nauk vseh teh slabih kopij je bil ta, da sem postal pozoren na filmsko formo.

**Danes si je težko predstavljati filmsko teorijo pred izdajo tvojih tekstov o Hitchcocku, Lynchu, Kieslowskem, Hollywoodu ... Poleg Lacana, Marxa in Hegla so te morale formirati tudi določene filmske teorije – katere?** | V vseh teh letih me je samo eno ime zares presunilo: Michel Chion, francoski filmski teoretik. Ni šlo le za moj okus, pri nas smo se tako strastno vrgli nanj, da je imel tukaj večjo težo kot v sami Franciji. Po Chionu sem skoraj izgubil aktivni interes za filmsko teorijo, preprosto nisem imel časa, da bi se ukvarjal z njo. Prva velika sprememba, pri kateri je plahnelo moje zanimanje, je bil novi historicizem, ki je bil večinoma neploden. Kakšno je bilo novo historicistično branje Hitchcockovega filma **Tujca na vlaku** (*Strangers on a Train*, 1951)? Pusti gibanja kamere, formo, vse to, kar je zanimalo mene – ampak glej ozadje hladne vojne in lova na čarovnice: junaka sta homoseksualca/komunista, ki so jih v tistem času obravnavali enako. Še manj mi je bila vseč nova smer, ki so jo ubrali pri *Cahiers du Cinéma*, kjer je šlo za konec teorije, za čisti čustveni impresionizem: češ, ta film, tista scena mi je res zelo všeč. Ni bilo vse popolnoma zanič, vsake toliko časa se je pojavilo čudo, na primer leta 2001, ko je Jean-Pierre Esquenazi izdal knjigo **Hitchcock et l'aventure de Vertigo**, ki je danes pozabljena, iz katere pa sem se veliko naučil. Toda nisem sledil nobeni šoli ali gibanju, saj se mi, kot pravim, nobeno ni zdelo dovolj plodno.

**Kako danes gledaš na svojo filmsko teorijo, si do katerega dela svojega opusa kritičen?** | Bodimo iskreni: pri okrog štiridesetih odstotkih vsega, kar sem napisal o filmu, sem zgolj izkoristil filmsko zgodbo za neko teoretsko točko. Okrog trideset do štirideset odstotkov predstavljajo ilustracije in kritike ideologije v skladu s tezo, da Hollywood ne posnema realnosti, temveč realnost posnema Hollywood, in v tem pomenu je film čista šola ideologije. Samo nekaj deset do petnajst odstotkov pa bi danes obdržal in jih vidim kot resno imanentno analizo.

**S tem pridemo do nujne »ilustracije« tvojega formalnega pristopa, do Alfreda Hitchcocka, ki je obsedal tvojo filmsko teorijo in se je uvrstil med osrednje filmske reference Ljubljanske psihoanalitiške šole.** | Kar me je od začetka fasciniralo pri Hitchcocku, ni pripoved kot taka, ampak kontinuiteta (vizualnih,

zvočnih ...) motivov, ki niso vezani na nek globlji pomen, ampak tvorijo to, kar je Lacan imenoval sintom. V nasprotju s simptomom kot šifro, ki razkriva nek potlačeni pomen, gre pri sintomu za formalni motiv, ki nima ustaljenega pomena in lahko dobi različne pomene, a tvori neko nezamenljivo jedro Hitchcockovih filmov, mnogo bolj bistveno kot njegov slavn suspenz.

Vzemimo motiv materinega glasu, ki lovi telo (in dušo) sina. Na začetku je redko opažena podrobnost v **Dvoriščnem oknu** (*Rear Window*, 1954): ko pride Grace Kelly obiskat Jamesa Stewarta in se mu približa, da bi mu dala poljub, slišimo ženski glas, ki vadi lestvico – mati se tu še uči peti. V **Možu, ki je preveč vedel** (*The Man Who Knew Too Much*, 1956) Doris Day na koncu z obsceno glasnostjo poje »Que sera, sera«, da bi z glasom dosegla sina, ki je ugrabljen v isti hiši (kamera sledi njenemu glasu in pride do sina v podstrešni sobi) – materin glas tukaj doseže in ujame sina, ki je pravzaprav Norman Bates iz **Psiha** (*Psycho*, 1960) kot otrok. V **Psihu** je odrasli Norman povsem pod nadzorom materinega glasu, v **Ptičih** (*The Birds*, 1963) pa materin glas povsem pobesni in ga je slišati zgolj kot krakanje napadajočih ptičev ... Tovrstni motivi tvorijo gosto tkivo Hitchcockovih filmov, in šele to tkivo naredi iz njih prave umetnine.

**Forma je pomembnejša od zgodbe – tudi iz neadekvatne zgodbe naredi umetnine.** | V formi je več resnice kot v sami zgodbi, zgodba je le obupan poskus krpanja sporočila.

Fredric Jameson v svojem najboljšem delu **Marksizem in forma** poda formulo, ki se mi zdi temeljna: pravi marksist ve, da je sporočilo vedno v formi. Jameson tam navaja Hitchcocka kot primer, ki je potrjen: Hitchcock si ni najprej izmislil zgodbe, da bi jo nato prevedel v posnetke, temveč obratno. Pregarjali so ga vizualni motivi, naknadno je okrog njih sestavil zgodbo. Podobno Jameson govori o Ernestu Hemingwayu, čigar pisanje slovi po asketskem stilu. Uradna teorija se glasi, da je Hemingway v stil prenesel značaj krutih junakov v krutih časih ... Jameson je nastopil z nasprotno tezo: Hemingwayev cilj je bil dobesedno pisati na določeni način, šele naknadno se je dokopal do tem, ki so ustrezale temu stilu pisanja.

Mimogrede, Fredric Jameson je normalen človek: če te vpraša, ali si videl dober film, ne cilja na novo južnokorejsko avantgardo, ampak na novega Jamesa Bonda.

Še bolj so mi bili vedno všeč trenutki, ko forma filma izpodbije vsebino. Vedno me je zanimalo najti neko drugačno sporočilo v formi filma. Fredric Jameson je nekoč v Ljubljani predaval o filmu Roberta Altmana **Kratke zgodbe** (*Short Cuts*, 1993), ki



»V nekem pomenu brez *Ekrana* ne bi bilo tako imenovane »slovenske pomladi«: ne bi bilo tistega aspekta »pomladi«, ki si zasluži naše polno spoštovanje, aspekta, ki ga predstavljajo punk glasba in druge oblike protikulture, revija *Mladina* in tako dalje.« - SŽ



na ravni vsebine govori o življenjskih problemih različnih ljudi v Los Angelesu. Oblikovan je kot preplet različnih zgodb, kot multipli narativ. Pozitivnega nauka filma ne gre iskati v možnosti, da bo kakemu posamezniku uspelo, temveč v sami formi multitudine, v množici usod, ki se prepletajo, v potencialu naključnih srečanj med njimi. Če damo prednost formi, je treba ta film brati kot film s pozitivnim sporočilom, pa čeprav na vsebinski ravni ni nobenega srečnega konca. To me je pri formalnem pristopu vedno najbolj intrigiralo.

**Slavne so tvoje analize formalnih prijemov režiserja Davida Lyncha, čigar filmom ljudje običajno pripisujejo iracionalno logiko in zanje pravijo, da se upirajo enoznačni interpretaciji. Takšni so bili recimo odmevi na tretjo sezono serije *Twin Peaks* (2017) – ljudje so nekoherentno pripoved komentirali nekako v tem stilu, da se moraš kot gledalec prepustiti sanjski logiki in se ne siliti k interpretaciji ...** | Običajno o Davidu Lynchu govorijo takšne oslarije, češ, v njegovih filmih ne gre za zgodbo, moraš se prepustiti nekonsistentnim sanjam, kaosu. Jaz pa pravim: ne, zadaj je vedno neka konsistentna misel, ki jo je treba poiskati. V filmu *Mulholland Drive* (2001) gre za počasno prebujenje glavne junakinje iz blišča v bedo, ko začenja dojemati, kako bedno je njeno resnično življenje. David Lynch ima genialne prijeme. V tem istem filmu je scena pevke, ki poje naprej tudi potem, ko se zruši na tla. Gre za ta nemogoči, magični efekt, ki je trenutek kasneje narativno pojasnjen – gre za posnetek njenega glasu –, a efekt tesnobe vendarle ostane.

V klasiki Sergia Leoneja **Bilo je nekoč v Ameriki** (Once Upon a Time in America, 1984) je podobno genialna scena, v kateri telefon zazvoni, a ko se junak javi, telefon zvoni še naprej. Te scene sem vedno uporabil kot protiargument tistim vulgarnim psevdo-lacanovskim filmskim teoretikom, ki pravijo, da je realno nekaj nedoumljivo groznega.

**V zadnjih letih filmu ne posvečaš celih knjig, poglobil si se v politično teorijo. Še naprej pa objavljaš esejistične recenzije, ki po svetu odmevajo, na primer tekst o filmu *Roma* (2018, Alfonso Cuarón) in novem delu *Matrice Matrica: Obuditev* (The Matrix Resurrections, 2021, Lana Wachowski); gre za tekst »A muddle instead of a movie«, ki ga je objavila spletna revija *Philosophical Salon*.** | Kritika filma *Roma* je res odmevala po Latinski Ameriki. Z režiserjem Alfonsom Cuarónom – s katerim se drugače zelo dobro razumeva – se nisva strinjala glede odločilnega trenutka v tem filmu. Proti koncu filma je prizor, v katerem junakinja, zvesta služabnica premožne družine z otroki, na plaži reši otroke, ki se utapljajo. Trenutek resnice je spet čisto formalen. Klasični pristop pri snemanju takega prizora bi

bil, da vidiš njo, nato pa otroke, ki mahajo z rokami, kričijo na pomoč. Sploh ne – in to je trenutek, ko se mi zdi Alfonso Cuarón genij, čeprav se tega ne zaveda, jaz pa tudi, ker sem to opazil –, kamera sploh ne pokaže otrok, ampak ostane na njej. In čeprav gre otroke rešiti, vse se izide srečno, ta formalni trenutek pomeni, da se jih osvobodi. Ni več zvesta služabnica. Zanimivo je, da Cuarón te analize ni sprejel – vljudno je odklonil, pa vendar je vztrajal, da je junakinja dobra, altruistična, požrtvovalna. Jaz pa mislim, da je kamera, četudi se ta, ki je z njo upravljala, tega ni zavedal, razkrila drugačno resnico. Cuarón je moj prijatelj, ampak kolikokrat so režiserji bolj neumni od lastnega filma! Poglejte še njegov drug film **Otroci človeštva** (Children of Men, 2006). Ali ni ladja (z imenom *Tomorrow*, op. a.), ki v zadnji sceni nastopa kot odrešiteljica človeštva, magičen privid junaka, njegova blodnja? Cuarón tega spet ni videl, res je bil prepričan v to, da se lahko človeštvo reši. Menda je takšen tudi David Lynch, ki nima pojma, od kod dobiva genialne ideje.

**Mnoge ljudi frustriraš s tem, da postavljaš teorije o filmih, ki jih nisi videl, in to tudi priznaš, ironija, ki jo pri tem opazamo, pa je, da je teorija pogosto boljša od filma, o katerem govori.** | Vam povem, kar sem slišal o Gillesu Deleuzu? Celo Deleuze, ki je popolnoma pretresel filmsko teorijo s tistima dvema knjigama, *Podoba-gibanje* in *Podoba-čas*, je ob neki priložnosti priznal, da polovice filmov, o katerih je pisal, sploh ni videl.

Zadnji tak film, ki ga nisem videl, je bil **Matrica: Obuditev**. Toda če blefiram, blefiram samo osemdeset-, ne pa stoodstotno. Prebral sem veliko kritik in govoril z različnimi ljudmi, ki so me prepričali, da film ni izkoristil najbolj subverzivnega potenciala: tistega vmesnega sveta, v katerem iz ljudi, ki ležijo v nekakšnih zibelkah, od koder matrica črpa *jouissance*, življenjsko substanco. Nauk novega filma je nekje povsem drugje – eksplicitno ga je izrazila tudi ena od avtoric Lana Wachowski – da se moramo odpovedati iskanju resnice in sprejeti pluralnost svetov ter prepoznati svobodo v možnostih spreminjanja realnosti. In to je zame čista postmodernistična dekadenca, ki je ne morem sprejeti.

**TV-serije v novem tisočletju na marsikateri ravni dosegajo več presežkov kot kinematografski filmi. Imaš o ekspanziji serijske forme v 21. stoletju kako teorijo?** | O TV-nanizankah vem premalo, da bi mogel ponuditi splošno teorijo, čeprav se strinjam z idejo, da se je z novim stoletjem svetovni duh premaknil iz filma k TV-nanizankam – tukaj se stvari danes zares dogajajo.

**Katere serije so te najbolj zadele in zakaj?** | Moja glavna ljubezen v zadnjih letih so skandinavske, predvsem islandske serije. Posebej me je zadel **Katla** (2021), zadnja variacija na motiv

»Mislim, da je treba pisatelje in režiserje, ki bluzijo in ponujajo zmedeno pripoved brez jasne žanrske strogosti, obravnavati kot nevzgojene in nedisciplinirane tipe, ki svojo nesposobnost maskirajo kot visoko umetnost.« – SŽ

tega, čemur bi lahko rekli »Id-machine« – stroj ali objekt, ki materializira naše nezavedne vzgone in fantazme. **Katla** naredi ta motiv veliko bolj dvoumen. Dogaja se v Viku, malem islandskem mestecu na robu Katle, vulkana, ki je aktiven in bruha dim več kot leto dni, tako da je Vik pokrit z vulkanskim prahom, ki stalno pada nanj. Večina vaščanov je mesto zapustila, tako da v njem živi le nekaj trdovratnih domačinov in strokovnjakov-opazovalcev. Zgodba se začne, ko se posamezniki, za katere so menili, da so mrtvi, nenadoma začenjajo vračati iz luknje v vulkanu, pokriti z mešanico prahu in gline – kako in zakaj? Odgovor je daleč od običajne grozljivke: živi mrtveci, ki se vračajo, utelesijo vse nerazrešene napetosti odnosov med vaščani in ponujajo njihove razrešitve.

V zadnjih letih me je posebej prevzela tudi zadnja sezona serije **Domovina** (Homeland, 2011–2020). Na koncu se najprej zdi, da je Ciina agentka Carrie Mathison (junakinja serije, ki jo igra Claire Danes op. a.) povsem prestopila na rusko stran: zdaj živi v Moskvi z Jevgenijem, svojim prejšnjim ruskim nasprotnikom, in napisala je knjigo, kjer pove vso svojo zgodbo in razloži, zakaj je izdala domovino. V končnem obratu pa jo vidimo, kako pošlje Saulu (svojemu nadzorniku v Cii) skrivno informacijo – v resnici je Carrie zdaj vohunka, ki dela za ZDA znotraj Rusije ... Je razmerje Carrie z Jevgenijem dejanska ljubezen ali se Carrie zgolj poigrava z njim? Odgovor je, da Carrie uživa v sami tej dvojnosti: iskreno ljubi Jevgenija in ga hkrati izdaja. Zato je zaključek **Domovine** zgled srečnega konca: razmerje Carrie in Jevgenija je najbližje popolni sreči. Če bi Carrie priznala resnico Jevgeniju zaradi svoje ljubezni do njega, bi s tem uničila njuno ljubezen. Izdati ljubezen za politično stvar je nekaj, kar krepi njeno ljubezen – grobo povedano, ni prave ljubezni brez izdaje partnerja. Žensko (Carrie) ta razcepljenost zaznamuje veliko bolj radikalno kot moškega: ko je moški razcepljen med ljubeznijo in stvarjo, običajno ne zdrži te napetosti in se odloči za eno, medtem ko je ženska zmožna uživati v sami tej dvojnosti.

Živimo v dobi Netflixa, ki deluje kot svetovno čudo: kopiči izreden kapital, ima izredne izgube, izredne so investicije, njihov poslovni model je nekaj izrednega. Kako ta mašinerija deluje? | Mnogo se govori o tem, kako je današnja masovna produkcija TV-serij ujeta v reprodukcijo kapitala, jaz pa mislim, da so zadeve bolj dvoumne. Nastaja nekaj novega, ekspanzija kapitala, ki mu ne gre več za profit, ampak se širi z novim in novim zadolževanjem. Model tega je Netflix, kjer so za noro ceno (preko tristo milijonov dolarjev) posneli **Ircia** (The Irishman, 2019) v režiji Martina Scorseseja, ki sploh ni vzbudil velikega odmeva, pa to ni povzročilo nobene panike. Kot da kapital ne rabi več profita za razširjeno reprodukcijo! Iz tega sem pripravljen narediti splošni sklep, da so najbolj nore poteze sedanjega kapitalizma že znanilci post-kapitalistične prihodnosti. Na neki ravni je to skoraj začetek komunizma.

Kako se opredeljuješ do polemik o bojkotu ruske kulture in s tem kinematografije v času vojne v Ukrajini? | Ruske megalomanske pozicije v zgodovini ne smemo podcenjevati, gre pogosto za pra-fašizem. Treba je narediti genezo, ki bo pokazala, kje se trend začne. Če pogledaš rusko zgodovino, vidiš, da se začne že v 19. stoletju, na primer z idejo, da ima Rusija višje moralne standarde kot Evropa. Filmski režiser Nikita Mihalkov je v nedavnem intervjuju to navezal na roman **Zločin in kazen** Dostojevskega, v katerem junak Razkolnikov zaradi enega samega umora neizmerno trpi, moralne posledice njegovega dejanja se odražajo že v sami debelini romana, medtem ko imajo evropski kriminalni romani precej nižje standarde, nižjo moralo, nižje kazni za veliko večje zločine – skladno s tem imajo tudi manj strani. Tradicionalna pozicija Rusije je: nenehno se žrtvujemo za Evropo, Evropa pa nas nevhvaležno izkorišča. Ali: Evropa je ponudila nori projekt zločinskega komunizma, mi Rusi pa smo prevzeli žrtev in preizkusili, kakšna polomija je komunizem. Dostojevski je rekel, da je Rusija rešila Evropo pred Napoleonom. In še: premagali smo Nemce v drugi svetovni vojni. Skratka, Rusija igra na superiornost. Čeprav nasprotujem izključitvi ruske kulture, ki se mi zdi vulgarna, prepoceni formula, pa zagovarjam, da bi morali Rusi samokritično pogledati zgodovino ruske kulture. Nisem za popoln izbris, ta del kulture preprosto mora postati del kritične samorefleksije, ne more biti vsa kultura enako sveta – in sem sodi tudi visoka literatura.

Toda ali veste, kaj je noro? Še vedno imam srce za Andreja Tarkovskega. Aleksander Dugin, uradni Putinov filozof, je dal dolg intervju o ruskih kulturnih koreninah in je na vprašanje o Tarkovskem ponorel – zanj je Tarkovski plehek, precenjen. Še zdaj mislim, da je **Stalker** (1979) mojstrovina tega, čemur pravim teološki materializem: pri Tarkovskem stik z božanskim ne nastopi, ko se

obrnem navzgor in gledam v čisto nebo, ampak prav nasprotno, junak doživi duhovno razsvetlitev, ko leži in glavo potunka v vodo ali v blato. To je nekaj, česar se je med filozofi najbolj zavedel Schelling: Zlo je veliko bolj duhovno, netelesno, kot dobrota.

**Javnost si večkrat osupnil z izjavami o tem, da bi bilo treba rehabilitirati nemške filme iz časa nacizma – tudi filme, ki so jih posneli nacističnemu režimu zvesti režiserji, na primer Veit Harlan in Leni Riefenstahl.** | Mislim, da je treba Leni Riefenstahl brezpogojno ubraniti pred pavšalno obsodbo, ki njeno celotno delo razvrstitev kot proto-fašistično. Zgodba je znana, najbolj jo je razdelala Susan Sontag v svojem eseju o Leni »Fascinating Fascism«: njen opus tvori kontinuirano celoto, začne se z gorskimi filmi (*Bergfilme*), ki slavijo heroizem in telesni napor hribolazcev; nato je posnela dva nacistična dokumentarca, ki slavita politično in telesno disciplino, koncentracijo in moč volje; po drugi svetovni vojni je izdala niz foto-albumov, kjer slavi telesno lepoto in moč črncev iz Nubije; končno se je v zadnjih desetletjih svojega življenja naučila globinskega potapljanja in posnela dokumentarce o nenavadnem življenju v mračnih globinah morja. Mar ni to, kar je našla v morskih globinah, njen ultimativni objekt, mrakobna obscenost večnega Življenja? V tem smislu tudi njeni pred- in post-nacistični filmi uprizarjajo vizijo življenja, ki je »proto-fašistična«: njen fašizem je globlji kot njeno direktno slavljenje nacistične politike, navzoč je že v njeni pred-politični estetiki Življenja, v njeni fascinaciji z lepimi telesi in njihovimi discipliniranimi gibi ... Mislim, da je treba takšno branje v celoti zavrniti. Vzemimo **Modro luč** (*Das blaue Licht*, 1932), njen zadnji gorski film, ki se ga da brati na natanko nasproten način: Junta, samotno in divje gorsko dekle, je izobčenka, ki skoraj postane žrtev pogroma vaščanov pod njeno goro – pogroma, ki nas neizbežno spomni na antisemitske linče. Nemara ni naključje, da je bil Béla Balász, takratni ljubimec Leni in soavtor scenarija za film, marksist!

**Je slovenski film kdaj vzbudil tvoje teoretsko zanimanje?** | O slovenskem filmu preprosto ne vem dovolj, da bi o njem govoril ali pisal. Toda en film, **Razredni sovražnik** (2013), se mi je zdel nekaj čisto posebnega. Ko so ga izbrali za kandidata za mednarodnega oskarja, sem ga slavil. Ponudil sem totalitarno interpretacijo, o kateri imam občutek, da je avtor Rok Biček ni stoodstotno sprejel: da so tisti huligani, ki se upirajo učitelju, glavni negativci, Igor Samobor, ki igra učitelja, pa je edina demokratična oseba. Definitivno pa sva se oba z avtorjem strinjala, da absolutno ni poanta filma v dobrih upornikih proti zlobni avtoriteti.

**Pred desetimi leti si v reviji *Sight & Sound* na seznam najboljših filmov vseh časov uvrstil akcijski triler *Hitman – Agent 47* (*Hitman*, 2007, Xavier Gens). Po eni strani s takimi potezami zabavaš publiko, a v resnici si v (bolj maloštevilnem) taboru tistih teoretikov, ki priznavajo težo Hollywooda, blockbusterjev, trasha ...** | Moj filmski okus je zelo čuden. Nekoč so me v Italiji vprašali, kaj je največji prispevek italijanskega filma svetovni kulturi, in kot iz topa sem ustrelil nazaj: pozabite velika imena od Federica Fellinija do Michelangela Antonionija, Italijani so prispevali tri žanre: poceni zgodovinske spektakle (ne pozabimo, da je prvi Leonejev film – in po mojem njegov najboljši – **Rodoški kolos** [*Il Colosso di Rodi*, 1961]), špageti-vesterner (moj najljubši je **Johnny Hamlet** [*Quella sporca storia nel West*, 1968, Enzo G. Castellari]), ki je Shakespeara predstavil na Divji zahod, in seveda erotične komedije, denimo **Seks mašina** (*Conviene far bene l'amore*, 1975, Pasquale Festa Campanile), kjer se zlomi svetovna energetska oskrba, znanost pa ugotovi, da se lahko črpa ogromno energije iz spolnega dejanja, a le pod pogojem, da partnerja nista zaljubljena. Tako prepričajo cerkev, da obrne svoj nauk: greh je spolnost iz ljubezni ... Mislim, da film nudi precej točno podobo tega, kje smo danes.

**Hitman**, ki sem ga uvrstil na seznam najboljših filmov v *Sight & Sound*, se mi dejansko zdi zelo dober film – zakaj? Razumeti ga je treba v kontekstu velikega spora na levici. Alain Badiou v svoji formuli pravi, da mi, podrejeni reveži, za boj proti zatiralcem nimamo na voljo nobene sofisticirane tehnologije, temveč imamo samo svojo disciplino, telo. Junak v **Hitmanu** je primer tega, večji, močnejši, pametnejši kot običajni smrtniki. Badiou je šel pred leti tako daleč, da se je zavzemal tudi za kung fu in karate filme, ki povečujejo zmogljivosti človeškega telesa. Pri levičarjih me moti lažni imperativ pluralnosti – če hočeš biti levičar, moraš prisegati na skupnost. Jaz pa pravim: ne, strinjam se z Badioujem, heroj je lahko tudi običajen posameznik.

Nasploh verjamem v žanre: ni velike književnosti brez kvalitetnih žanrov, predvsem kriminalk, in to je problem Slovenije. Islandija ima Arlandurja Indridasona, Irska ima Tano French, mi pa se še zelo lovimo. Mislim, da je treba pisatelje in režiserje, ki bluzijo in ponujajo zmedeno pripoved brez jasne žanrske strogosti, obravnavati kot nevzgojene in nedisciplinirane tipe, ki svojo nesposobnost maskirajo kot visoko umetnost. Naj se vrnem k začetku najinega pogovora: takšni »veliki« pisatelji so nekak književni korelat moškimi, ki si pred seksom penis čistijo z ukrivljenim nožičkom.

*Anja Banko*

## Majda Širca:

»To ni butik, niti razprodaja, to je enostavno ... banka«

MAJDA ŠIRCA | FOTO LEV LISJAK / OSEBNI ARHIV



Ob 60. obletnici izhajanja revije *Ekran* smo pobrskali po preteklosti, da bi jo osvetlili skozi nove leče in poiskali preveze s sedanostjo, nagovore za prihodnost. Tudi najbolj vsakdanja paberkovanja se v prihodnosti izkazujejo za pomembno gradivo, arhivski material, ki tako bodoči kot sodobni generaciji nastavlja ogledalo, jo umešča v kontekst časa, prostora in diskurza, soustvarja in pogojuje njeno identiteto. Današnje Ekranovke in Ekranovci bi bili brez dane preteklosti povsem drugačni. Ekranova cinefilija je institucija, ki ni zrasla le iz entuziazma naključnih obsedencev in obsedenk s filmom, filmskokritičska misel in njen jezik sta se načrtno gojila in vzgajala skozi desetletja. Filmska kritika si je morala svoj prostor v odnosu do drugih umetnostno-kritičskih diskurzov šele izboriti, vse pa kaže, da je ta boj danes, v dobi prevlade senzacionalističnih mnenj, še srditejši. In če so nekoč v tej srenji prevladovali moški, je danes – zaradi prenekaterih razlogov, tudi prekarnosti poklica – med filmskimi kritiki vse več žensk. Te tudi v primeru *Ekрана* trenutno zasedajo večino: Ana Šturm je po kratkem obdobju urednikovanja tragično preminule Nike Bohinc (2006–2008) šele leta 2020 kot druga ženska prevzela funkcijo glavne in odgovorne urednice – simptom, ki smo mu priča tudi na širši kulturniški sceni. Kako nam je, kritičarkam, bila tlakovana ta pot, je ob kavi in prenekateri anekdoti pronicljivo razpravljala ena redkih filmskih »aktivistk« preteklih desetletij, Majda Širca, ki je kot sekretarka uredništva revije in piska delovala v njenem »zlatem obdobju«, v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, večinoma pod taktirko enega najbolj ključnih snovateljev domače filmske scene, Silvana Furlana.

\*\*

**Kako danes, po skoraj štiridesetih letih od svojih začetkov pri reviji, gledaš na *Ekran*?** | Morda je najprej pomembno definirati čas, v katerem sem se približala *Ekranu*. Ali še bolj, kakšen je bil, ko je revija leta 1962 začela izhajati. Kljub temu da filmski milje ni bil tako razvit kot danes, je bil pomemben. Sredi šestdesetih je imel *Ekran* naklado 3000 izvodov. Danes jo ima 500, seveda pa so pogoji in načini branja drugačni. Rojstvu *Ekрана* – med ustanovitelji so bili Vitko Musek, Toni Tršar, Branko Šömen in drugi – botruje želja po ozaveščanju, preseganju razumevanja filma kot industrije, želja po interpretaciji. Če se spomnimo prvih števil, so bila to bolj povzemanja, impresije, ki so izpostavljale fenomene in ne toliko teorije ali filmskih pojmov – z izjemo Béle Balázsa (prevod njegovega dela *Filmska kultura* je z opombami in uvodom Franceta Brenka izšel že leta 1966 pri Cankarjevi založbi; op. a.). Musek je recimo ob prvih številkah zapisal, da je ob vse večji prisotnosti kinematografije – na Slovenca je v začetku šestdesetih prišlo vsako leto dvajset filmskih predstav – to

»stvarnost, ki obvezuje«. Prva uredniška ekipa je menila, da je nujno treba razvijati filmsko kulturo tudi zato, da bi bilo srečanje s filmom kulturno doživetje. Poleg filma so obravnavali televizijsko, ki je že od začetka vpisana v naslov *Ekрана*, vendar v reviji še danes pogrešam interpretacijo in ocenjevanje tega medija, ne samo televizijskih programov ali dokumentarnih filmov, temveč tudi filmskih iger in dram. Poudariti velja, da kljub filmografijam slovenskega filma, spletnim portalom in leksikonom, popisa relevantne televizijske produkcije še nimamo – slednje je sicer prej naloga televizije kot *Ekрана*. Naj dodam še, da bi mi bilo blizu, če bi *Ekran* v nekaterih obdobjih, sploh kriznih za slovensko kinematografijo, zavzel bolj aktivistično vlogo: sicer se je sledilo slovenski ali jugoslovanski produkciji, s kritičnimi zapisi stanj ali vizij, a obdobja aktivizma so bila redka.

**Kakšni so bili tvoji začetki pri *Ekranu*?** | Tja sem prišla konec sedemdesetih, na začetku osemdesetih let. Po diplomu iz umetnostne zgodovine sem kratko obdobje poučevala filmsko in gledališko vzgojo na gimnaziji v Šentvidu. Ta je bila takrat obvezni predmet v kurikulumu, čeprav razen priročnikov Mirjane Borčić ni bilo gradiv in sem mnogo tega študirala sama. Pri *Ekranu* sem začela po naključju: takratni izdajatelj Kulturna skupnost Slovenije, ki je pokrivala Zvezo kulturnih organizacij Slovenije, je potrebovala nekoga, ki bi urejal *Kulturni poročevalec*, glasilo Zveze kulturnih organizacij Slovenije, in hkrati pomagal pri *Ekranu*. Imela sem fantastično službo – štiri ure sem delala pri *Ekranu* kot sekretarka, drugo polovico pa pri *Kulturnem poročevalcu*, ki sem ga urejala in popolnoma prenovila. Pri *Ekranu* se je ravno takrat spreminjala uredniška politika, urednikovala je že tretja ali celo četrta generacija. Ob tem se mi zdi pomembno poudariti kontinuiteto: razen leta 1975, ko je prišlo do zastoja, je *Ekran* ves čas neprekinjeno izhajal, in to kljub menjavi generacij. Drugače je bilo pri nekaterih drugih jugoslovanskih filmskih publikacijah – srbskih, bosanskih, hrvaških –, ki so bile prav tako propulzivne, a so poniknile ob menjavi vodilnih.

Generacijske spremembe imajo več vidikov: pomenijo možnost padcev ali dvigov, predvsem pa izzivov in potrjevanj. Ko so se generacije pri *Ekranu* menjavale, ni prišlo do teptanja preteklosti, kontinuiteta je vztrajala tako s pisci kot s pristopi. Ob mojem prihodu je bil glavni urednik Matjaž Zajec, ki je bil kasneje filmski urednik na Televiziji, odgovorni pa Sašo Schrott. Sledilo je pomembno obdobje s prevzemom ekipe okrog Silvana Furlana: Zdenko Vrdlovec, Brane Kovič, Jože Dolmark, Bojan Kavčič, Leon Magdalenc, Igor Vidmar, Darko Štrajnc, Jože Vogrinc, Melita Zajc, Bojan Baskar, Toni Gomišček, Viktor Konjar, Goran Schmidt, Bogdan Lešnik in kopica drugih. To je bilo zlato obdobje, nadgradnja prejšnje faze, ki je obravnavala

npr. film resnice, probleme scenaristike, nastop črnega vala, razvoj jugoslovanskega in oživitve slovenskega filma z avtorji, kot so Boštjan Hladnik, Matjaž Klopčič, Franci Slak, Karpo Godina. V Silvanovem obdobju, med letoma 1982 in 1990, je bil *Ekran* progresiven v smislu odpiranja polja za različne pristope, obravnave, filmsko teorijo – od strukturalizma, marksizma do psihoanalize itn. Teoretski teksti se niso več zgolj prevajali, ampak se je razvila tudi slovenska teorija – spomnim se prvih tekstov Slavoj Žižka, prav podčrtala sem si, v enem odstavku je najmanj petkrat omenil »bit«. Sicer ne gre zanemarjati tudi starejših avtorjev, kot so bili Taras Kermauner, Dušan Pirjevec, Janko Kos, Marjan Rožanc, kasneje Rastko Močnik. Imeli so zelo pronicljiv način pisanja – spomnimo se samo predgovorov k zbirki »*Sto romanov*«; ti so bili študija sama zase in tudi njihove filmske kritike so bile take. Ti pisci so stopali vzporedno s časom – tako so bile že prve številke posvečene Antonioniju, ki je takrat trgal filmski prostor v Evropi, kasneje tudi v Ameriki.

**Kakšna je bila specifika obdobja, v katerem si delovala?** | Obdobje, ki je nastopilo z vodenjem Goričanov, je dajalo prednost filmski teoriji in refleksiji, nabiranju in vzgajanju novih piscev, prevodom; to pa je vezano ne zgolj na *Ekran*, temveč na širšo srenjo okoli Kinoteke in Filmskega muzeja. Takrat je začela izhajati knjižna zbirka »*Slovenski film*«, izšlo je nekaj zelo dobrih monografij in publikacij, na primer *Filmske zvezde* (ur. Silvan Furlan in Marcel Štefančič, jr., SGFM, 1993), prva resnejša analiza Franceta Štiglica, »odkrili« so Čapa – do takrat ga nihče ni povohal –, Kavčiča, Grossmanna, začelo se je govoriti o začetkih slovenskega filma. Izjemna je bila fotozgodovina slovenskega filma *V kraljestvu filma: fotozgodovina slovenskega filma, filmografija 1905–1945* (ur. Silvan Furlan, SGFM, 1988), ki je po kadrih razčlenjevala zgodnje metre našega filma; vseč so mi bile knjižne publikacije z analizami posameznih filmov (npr. *Ples v dežju: analiza filma Boštjana Hladnika* Zdenka Vrdlovca, SGFM, 1991), predvsem pa publikacije, ki so odkrivala in utrjevale našo filmsko zgodovino – od Ite Rine do Matjaža Klopčiča.

To je pospremil tudi dober EPP, medijski prostor še ni bil tako nasičen kot danes: na dan je prišla zgodba, ki se mi še vedno zdi fascinantna, o Karolu Grossmannu in Fritzu Langu, ki je kot avstroogrski vojak nekaj časa gostoval pri družini pionirja slovenskega filma v Ljutomeru, od takrat pa se je ohranilo nekaj Langovih doprskih kipov in vaz. To obdobje naj bi močno zaznamovalo tega velikega režiserja, o čemer pišeta Jure Mikuš in Zdenko Vrdlovec v monografiji o Fritzu Langu (izšla je leta 1985, s ponatisom leta 1990 pri reviji *Ekran* in Moderni galeriji; op. a.). To srečanje je navdihnilo tudi v *Cannesu* predstavljen celovečerec Karpa Godine **Umetni raj** (1990), pod

vodstvom Kinoteke pa je po Evropi potovala gostujoča razstava Langovih kipov. Vsaj zame je bil v tem obdobju dragocen prispevek k razumevanju filma tudi nastanek slovenskih filmskih pojmov – tisti, ki smo o filmu takrat pisali, ga večinoma nismo študirali, razen nekaterih, kot sta Silvan in Dolmark, ki sta se dodatno izobraževala v tujini. Ti filmski pojmi so bili v reviji umeščeni kot priloga in so šli po abecedi: avtor, analogija, črna serija, diegeza, glas, glasbena komedija, globina polja, montaža, filmski gledalec, kader – nekako tako kot leksikon, le da so bili zelo natančno, teoretsko poglobljeno obdelani, največkrat izpod peresa enega najboljših slovenskih piscev Zdenka Vrdlovca, a tudi drugih. Potem se je kar nadaljevalo – začetki mednarodnega simpozija filmske kritike in teorije *Jesenska filmska šola* (ta je prvič potekala leta 1985 z naslovom »Avtor, žanr, gledalec« v Cankarjevem domu; op. a.), v Cankarjevem domu se je udomačil mednarodni filmski festival (ta je z namenom promocije sodobnih art filmov, ki sicer ne bi bili odkupljeni za distribucijo, prvič potekal leta 1990 pod imenom *Film Art Fest*, leta 1996 se je preimenoval v *Mednarodni filmski festival*, od leta 1998 pa ga poznamo pod imenom *Liffe – Ljubljanski mednarodni filmski festival*; op. a.).

**Kakšno je bilo delo sekretarke in kako je delovalo uredništvo v tvojem času?** | V mojem obdobju so bili sestanki precej redni, saj je revija izhajala mesečno. Prostore smo imeli v samostanskem delu takratne Vibe, kjer je bil tudi sedež Društva slovenskih filmskih delavcev, kranjskega Mednarodnega festivala športnih in turističnih filmov in kasneje tudi Filmskega muzeja. Na njih se je razpravljalo o konceptih, izzivih, izpostavilo aktualne probleme, kdo ni česa oddal, kdo bo koga preganjal, kdo se bo ukvarjal s tekstom, z načrtovanjem naslednje številke itd. Vse se je dogajalo s konsenzom, vendar so si fantje, ki so takrat absolutno prevladovali v uredništvu, znali razdeliti polje. Kot sekretarka sem skrbela za izvedbo in redno izhajanje revije, med drugim sem vodila bazo fotografskih dokumentov – to je bilo takrat ročno delo, fizični arhiv v škatlah, ki sem ga zapolnjevala tudi ob pomoči Filmskega muzeja. Skrbela sem tudi, da so bila tehnicistična dela opravljena: v mojem času je za lekturo med drugimi odlično skrbela Zoja Skušek, za oblikovanje pa Cveta Stepančič, ki se je reviji pridružila po »luknji« leta 1975. Ta kontinuiteta se mi zdi super, danes je revija dobro oblikovana, trenutno tiskana na dober papir, le barve pogrešam – zlasti ker gre za filmsko revijo. Ampak niso pomembne barve, pomembno je, da je revija aktualna, izborna in da sedaj redno izhaja, za kar verjamem, da je potrebno ogromno osebnega angažmaja. Sicer pa se je pri *Ekranu* vedno »šparalo«, težko je bilo dopovedati, kako potrebna je revija, ki postavlja film ob bok ostalim humanističnim védenjem. Literarne revije so bile



FANZIN, KI JE NASTAL OB RETROSPEKTIVI HOMMAGE HONGKONGU



Projekt "Pet udarcev Shaolina" je skupna akcija Skucove filmske redakcije in ljubljanskih kinematografov, ki so k projektu pristopili v organizacijskem smislu (oddaja dvorane v izgubo ali dobiček in koordinacija z distributerji oz. najem filmov). Skucovci pa so energijo, denarce za publikacijo itd. vložili sami (z željo seveda, da za gledalca naš projekt še zdaleč ne bi bil izguba).

Naj poudarimo, da je izbor filmov narejen na osnovi danih možnosti - torej zajema le pri nas odkupljene filme (nekateri so sicer premierni) - saj bi vsaka druga možnost predstavljala finančni in delavni napor, ki mu ne ena druga institucija ne bi bili kos. Priznamo, da je s tem gledalcem odvzet marsikateri užitek in spoznanje, čeprav to velja predvsem za filme izven Shaolinskega žanra (na te so v tekstu o zgodovini honkonškega filma še posebej opozorili). Upajmo, da se bo kompetentnejša in vplivnejša institucija nekoč ozrla na to produkcijo, ki še zdaleč ne onesnažuje našega okolja v taki meri, kot se neinformiranemu občinstvu dozdeva.

Bralca in gledalca naj še informiramo, da je bila leta 1983 v Pesaru na Mednarodnem festivalu novega filma (Cinemaasia) skoraj v celoti predstavljena hongkonška kinematografija in da so do sedaj na tem področju še največ naredili uredniki francoskih filmskih revij: Cahiers du cinema, Positif in Cinema. Cahierovci (ki tudi dokaj pogosto potujejo v Honkong), predvsem Serge Daney, Charles Tesson, Serge Toubiana, Oliver Assayas in drugi (F. in Max Armanet, Tony Rayns, Roger Garcia, Marco Muller) so lani v Parizu skupaj s časopisom Liberation že drugič organizirali festival kung-fu filma. Konec lanskega leta pa je izšla tudi posebna številka Cahiers du Cinema Made in Hong - Kong (ob izidu te številke je bil v Parizu tudi štirinajstdnevni filmski program, posvečen starejšim in alajšim cineastom). Prav iz te številke so prevedli nekater tekste za našo publikacijo.





logične, likovne tudi, film pa se je za svoj prostor moral boriti. Ko sem delala kot sekretarka, je revijo financirala Zveza kulturnih organizacij, ki je imela kar nekaj sredstev, saj se je vezala na ljubiteljsko kulturo, zato ni bilo potrebnega toliko lobiranja. A nič ni bilo samoumevno. Vsak vzporedni Ekranov projekt je zahteval kopico argumentiranih prepričevanj, pogosto smo se tudi pošteno bali mrka. Vedno pa se je stremelo k temu, da so bili honorarji izplačani, to je bilo najpomembnejše.

**Kmalu si tudi sama prešla k pisanju?** | K temu me je spodbujal sam miljé: film smo hkrati dihali in študirali, redno smo organizirali pogovore, okrogle mize, ki smo jih posneli, občasno smo se v skupnih številkah združili z drugimi revijami in širili nujnost obravnave filma na televizijo. Čeprav mi umetnostna zgodovina kot študij na samem začetku ni bila blizu – moja prva izbira je bila likovna akademija –, ni bila daleč od filma. Ko izraziš neko zanimanje in se trudiš, da bi tudi sam znal artikulirati in analizirati, potem poskušaš. Ponudile so se tudi možnosti – ker ni bilo drugega, me je urednik poslal na *Malo Pulo – Medklubski avtorski festival amaterskega filma*, kar je bila glavna revija amaterskega filma v Jugoslaviji, le nekaj dni pred *Puljskim filmskim festivalom*, kamor so šli vsi uredniki. Tam so se dogajale velike konfrontacije z ostalimi republikami, uredništva so tekmovala, kateri filmski tokovi in projekti bodo zanje res vredni, novi, prebojni, in katere mlade avtorje bodo izpostavili. Kar so rekli Slovenci, je imelo v filmskem miljeju veliko težo.

A če se vrnem k *Mali Puli*: ta možnost je bila zame zelo pomembna, kmalu je sledil festival alternativnega filma v Beogradu, zelo zanimiv pa mi je bil tudi festival v Pesaru, ki je predstavljal filme tretjega sveta, nam neznan kinematografije, na primer iransko, indijsko, vietnamsko, alternativno, in odprl videnja, ki jih nismo poznali, vse od zgodovine teh kinematografij do novejših filmov. Festival je bil zelo gostoljuben in uredništvu nisem bila v breme, je pa tudi res, da smo nekoč obiskovali festivale tudi tako, da smo do njih prišli »na štop« – važno je bilo, da smo imeli akreditacijo. Skratka, o ogledanem sem morala napisati tekst, poročilo, oblikovati neko stališče. Interpretacije te spodbudijo k razmisleku, razumevanju različnih zornih kotov, branju in raziskovanju – katalogi na teh festivalih so bili vedno zelo poglobljeni. Tako sem se veliko naučila, kar mi je kasneje koristilo pri delu na televiziji kot filmski kritičarki in urednici. Retrospektiva hongkonške kinematografije v Pesaru me je na primer spodbudila, da sem se začela zanimati za kung-fu film, ki je bil takrat že zanimiv tudi za *Cahiers du Cinéma*, kar mu je dalo določeno veljavo – filmski miljé tako Brucea Leeja ni mogel odpraviti kot »brezvezneža«. S filmi, ki so bili dostopni pri nas, sem leta 1985 v sodelovanju s filmsko redakcijo ŠKUC

in ljubljanskimi kinematografi pripravila retrospektivo v Kinu Vič »*Hommage Hongkongu: Pet udarcev Shaolina*«, prevajali smo tekste iz *Cahiersa* in izdali fanzin, s teksti Charlesa Tesona, tistimi o »soja vesternu«, Žižkovimi tezami o žanrskem filmu, ki gradi na disciplini telesa, itd. V lepem spominu imam naslovnico, ki sva jo oblikovala skupaj z Dušanom Mandičem iz Irwinov: samuraj, cepljen z Martinom Krpanom – ki naj bi predstavljal slovenskega Brucea Leeja.

**Kakšen je bil položaj Ekрана v mednarodnem prostoru in v odnosu do tujih filmskih revij?** | V mojem spominu je bil *Cahiers du Cinéma* vedno siva eminenca, morda tudi zato, ker je glavni urednik Serge Toubiana na povabilo Ekranovega uredništva leta 1982 obiskal Ljubljano; imeli smo srečanje in intervju z njim, posnetki so še ohranjeni. *Cahiers* je bil nosilec avantgard, teorij, ki pa so se včasih tudi lomile – ko sem nedavno pisala o Pasoliniju, sem videla, da ga v *Cahiersu* najprej niso kaj prida upoštevali, medtem ko se je *Ekran* z njim ukvarjal že v šestdesetih.

Zaradi jezikovnih ovir veliko izmenjav sicer ni bilo, *Ekran* je bolje funkcioniral v jugoslovanskem prostoru, kjer je bil ugleden, v njem so objavljali tudi pisci iz drugih republik. V mojem obdobju je bil pomembnejši drugačen tip mreženja. Film smo spoznavali ne samo kot film, celuloid, avtorski film z vsemi konteksti, ampak smo razmišljali tudi o tem, kako je umeščen v druge umetnostne zvrsti. Ob prej omenjenih projektih so bile zelo pomembne tudi skupne številke z drugimi revijami, križali smo se s *Sintezo*, takratno revijo za oblikovanje in fotografijo, s *Fotografijo*, *Problemi*, *Likovnimi besedami* in literarnimi revijami. To se mi je zdelo dobro, ker je filmarjem odpiralo drugačne vidike, perspektive, ki zanje niso nujno samoumevne. Uredniško delo je investicija, njegov pomen se ne vidi nujno na prvi pogled, pokaže se šele skozi generacije.

Eden takih navdihujočih urednikov je bil Toni Tršar, Ekranov urednik, ki je bil kasneje moj urednik na Televiziji in je tudi tam odpiral prostore – pustil je, da se je govorilo o videoartu, filmski realnosti, zakritih družbenih in kulturnih temah, prvi je dosegel, da je pred televizijsko kamero neki politik (Stane Kavčič) govoril kot oseba in ne politična živina – brez njegovih pregovarjanj in uredniškega »vonja« najbrž sama nikoli ne bi postala urednica kulture in avtorica celovečernih dokumentarnih televizijskih oddaj **Povečava** (med letoma 1989 in 1997 je nastalo več kot 60 oddaj, ki so pospremile izbrane celovečerne filme s televizijskega programa. Vedno je bilo govora o filmu, četudi je bila osnovna tema lahko drugje – punk, študentsko gibanje, Goli otok, Tigri in volkovi, črni val, Tito, hollywoodski časi Slovenije; op.a.).

**Kako bi opisala Ekranov odnos do slovenskega filma?** | Režiserji so bili v mojem času, tako kot tudi prej ali kasneje, večkrat nesrečni zaradi kritik, češ da pisci niso videli stvari, zaradi katerih so bili oni zadovoljni. Na primer: kljub dobremu kritičnemu sprejemu **Kriznega obdobja** (1981) je Franci Slak menil, da je kritika odtujena, ekskluzivna, včasih spekulativna v sociološki in psihološki obravnavi. Aleksandar Petrović je kritiki očital, da je pokopala njegov **Kmalu bo konec sveta** (Biće skoro propast sveta, 1968). Res je tudi, da je Slovincu težko reči, da je nekaj dobro – ne glede na to, kako dober je film, se večkrat izpostavlja tisto, kar bi lahko bilo boljše. S tem se je precej ukvarjal Matjaž Klopčič, ki je mimogrede tudi avtor prvih oblikovnih zasnov *Ekranu* in eden redkih pišočih filmskih avtorjev. Rekel je, da so vrhunski kritiki zmeraj zunaj, drugje. V *Ekranu* se je vseskozi spremljalo slovenski film, bili so pogovori, omizja, intervjuji. Ti so še posebej pomembni, čeprav imajo dodano vrednost morda šele v retrospektivi, čez čas, za raziskovalce. Sicer pa so se vzpostavljale prioritete, nekateri avtorji so bili manj zaželeni, spet druge, ki so slabo naredili film, se je odpravilo ostro in na hitro. Vedno pa smo skušali reflektirati slovenski film, a se mi danes zdi, da bi bilo včasih potrebne več vpetosti v samo konstruiranje filmske realnosti in njene politike.

**Kaj je zate dobra filmska kritika?** | Zame dobra kritika ne razloži samo avtorjeve intence, njegovih prednosti, referenc, ampak se križa z neko podatkovnostjo, v smislu zgodovine, iskanja razlik ali vzporednic znotraj režiserjevega opusa, družbenega prostora in časa. Če govorim pragmatično – zdi se mi prav, da kritika povzame glavno intenco, zaplet, naracijo in jasno predoči, kaj je za pisko ali pisca recenzije dodana vrednost. Mene zabavajo (niso pa nujno pomembni) tudi detajli zgodovine, ki so lahko banalni, na primer lokacije snemanja, zakaj so bile izbrane – orientacijske zadeve, ki so se včasih zdele filmskim kritikom nepomembne, a to mogoče niso, sploh če najdejo obešalnik v filmu. Ob tem se mi zdi pomembno, da jasno izzveni tudi kritikov glas – nekateri so večje avtoritete kot drugi, vsak kritik pa ne nazadnje hoče pustiti neki pečat. Najhuje je, če je v kritiki več kritika kot filma, več ega kot vednosti. A tako kot ni enostavno delati filma, ni enostavno pisati filmske kritike. Zahteva široko znanje, ne le filmsko, in odprtost duha. Sama od kritike ne pričakujem, da mi pove, ali naj grem ali ne grem v kino. Kritika mi mora nuditi predvsem užitek v interpretaciji. Sploh po ogledu filmskega dela.

**Kakšno vlogo je imela Ekranova kritiška misel v javnem prostoru nekoč in kakšno ima danes?** | Javni prostor ne bo nikoli množično posegal po *Ekranu*, *Literaturi*, *Problemih* ali drugih strokovnih revijah – to so publikacije, ki niso in ne bodo nikoli masovne, lahko pa spodbujajo, motivirajo tudi širše. Specifičen

diskurz se odvija znotraj specifičnih krogov ljudi in ti plodijo druge – učinek je bistveno večji, kot se zdi na prvi pogled. Gre za kultiviranje avtorjev, piscev, ti pa naprej vzgajajo občinstvo. To ne sme nikoli izginiti, čeprav so prisotne tendence, da so take publikacije ekskluzivna, v javnosti pa prevladuje senzacionalizem. Če bo šlo človeštvo v to smer, bo izgubljalo. Zato se ne velja ukvarjati s tem, da so take publikacije nekaj butičnega – to ni butik, niti razprodaja, to je enostavno ... banka. *Ekran* je vplival na pisanje o filmu v informativnih medijih, kjer je tovrstnega kritiškega pisanja žal vedno manj, zato je revija v tem trenutku še pomembnejša. Diskusije o filmu spodbujajo javno debato, predvsem pa imajo velik pomen za avtorja – to je lahko zanj pomembna referenca; slaba kritika ga lahko ubije, nagrade pa ga spodbudijo k nadaljnjemu delu, lažje bo prišel do projekta ipd.

**Omenila si pridobivanje in vzgajanje novih pisk in piscev. Kako je bilo s tem v tvojem času, kakšen je bil mentorski proces?** | V mojem obdobju mentorstva ni bilo, tudi pretiranega novačenja ljudi ne – krog je bil majhen, ljudje so se vključevali v okviru razgibanega in živega družbenega, družabnega in intelektualnega življenja. Vsi smo si bili med sabo in vsak po svoje sami sebi mentorji, »mentorstvo« pa je bilo tudi branje drugih tekstov in ukvarjanje z drugimi humanističnimi vednostmi. Mentorstva je danes dosti več in je dragoceno – ne gre za kalupe, ampak za nasvete, prakse. Tudi pisanje je neke vrste umetnost, katere se je treba priučiti.

**Kaj zate, na tvoji osebni in profesionalni poti, pomeni Ekran?** | Nedvomno mladost, tudi dejstvo, da če po nečem (za)hrepeniš, poskušaš to dobiti. Z delom pri *Ekranu* sem spoznala, da je vsako zadevo treba osvetliti, da ni ene resnice, da se ne moreš nečesa lotiti brez upoštevanja različnih segmentov, da moraš praskati, poiskati ozačja. Film ni le podoba v gibanju, ni le platno, ni le (nekoč, a zame za vedno) celuloid. Film je zgodovina in kulisa, je posel in kreacija – predvsem pa je lahko emocionalna bomba, ki te iz temine kinodvorane kapitulira v nepoznani svet – nemalokrat tvojih usedlin.

Skratka, to je bila odlična šola za moje nadaljnje delo. Ko sem odšla od *Ekranu*, sem ostala v stiku s pisanjem, generacije so se sicer že zamenjale, nastopilo je novo obdobje in ta zgodba zame ni bila več tako prezentna. A nujno je, da se človek ves čas razvija naprej. Čestitke sedanji in prihodnjim ekipam!



60 let pogledov ~ ekran

Igor Kernel

## Šestdeset let s filmom, šestdeset let z Ekranom

V šestdesetih letih izhajanja se je revija *Ekran* dotaknila vsakogar, ki se je pri nas, na tak ali drugačen način, v preteklih desetletjih posvečal ali se še danes posveča filmski umetnosti. Izpolnilo se je torej poslanstvo *Ekрана*, kot so ga zapisali uredniki v uvodniku prve številke, da naj ta revija doseže najširši krog ljubiteljev filma, ki jim srečanje s filmsko umetnostjo ni »samo trenutek razvedrila in zabave, temveč pomembno kulturno doživetje, ki naj človeka osvešča in notranje zadovoljuje«. *Ekran* so jemale v roke različne kategorije bralcev, vsak od njih je bil po svoje povezan s filmom. Sam sem se z njim srečal zelo zgodaj, z *Ekranom* sem v bistvu odraščal. Kasneje sem ga bral ne le kot ljubitelj filmske umetnosti, temveč sem imel tudi poklicno opraviti z nekaterimi vidiki filma, pisanje o njem je le eden od njih. Moj zapis ob tej obletnici je delno tudi oris premen, ki jih je skozi desetletja prešla ta filmska revija, predvsem pa je osebni pogled na to, kaj mi je *Ekran* pomenil, odkar je začelo kazati, da bo film zame ostal »večni predmet poželenja«, in kako sem revijo doživljal pozneje, ko sem zanjo tudi pisal.

Tisti, ki nas filmska umetnost pritegne k sebi, čutimo, da je film na neki način »večji od življenja«. Svoja pretekla leta zato pomnimo ne le po pomembnih življenjskih mejnikih, temveč tudi po filmih, ki smo jih gledali. Tako kot se še vedno živo spominjam, kako sem pri dobrih štirih letih v Pionirskem domu gledal svoj prvi film, **Srečno, Kekec!** (1963, Jože Gale), tudi za kasnejše vem, v kateri kinodvorani sem jih gledal in v čigavi družbi. Šele pozneje sem se pri tem vedno bolj opiral tudi na svoje zapiske, k čemur me je že zgodaj spodbudila mama, tako da sem z zbiranjem podatkov in dostopnega slikovnega gradiva o filmih, ki sem jih videl, začel pri svojih devetih letih. Zares sistematičnega zapisovanja naslovov filmov, datumov ter mesta oziroma načina ogleda pa sem se lotil v svojem enajstem letu in to počnem še danes. Filmi so mi puščali tako močan pečat, da sem kot najstnik lahko tiste, ki so mi bili še posebej všeč, po ogledu v celoti

»obnovil«, kader za kadrom, z vsemi dialogi. Obnove nekaterih med njimi sem si potem tudi zapisal in jih imam še danes v svojem arhivu. Tedanja želja po tem, da filmov, ki sem jih videl, ne bi začenjala zastirati pozaba, je kasneje prerasla v ukvarjanje s svojevrstno »filmsko arheologijo«, kar je privedlo tudi do knjige **Repertoar kinotečne dvorane 1963–1993** (1998).

Ob spominu na filme, ki sem jih gledal pred desetletji, se neizbežno poraja posebna nostalgija, obenem pa so s tistim obdobjem neločljivo povezani tudi spomini na zgodnje letnike *Ekрана*. Nanj je bila namreč od prve številke naročena moja mama, ljubiteljica filma, ki je naročnica ostala vse do svoje smrti. Posamezne številke *Ekрана* sem smel jemati v roke že kot otrok, a sprva me je bolj pritegnila bogato ilustrirana revija *Film*, ki jo je mama začela zbirati še kot dijakinja. Potem ko mi je prepustila stare letnike *Filma*, sem postopoma vedno bolj prebiral tudi *Ekran*. Med obsežnejšimi članki v njem sta mi pri mojih desetih letih, ko sem že vedel, da me od filmskih zvrsti najbolj privlači fantastika, največjo pozornost vzbudila pregledna zapisa Ranka Munitića, posvečena filmski grozljivki (*Ekran* 25–26, 1965) in znanstveni fantastiki (*Ekran* 31–32, 1966). Še potem, ko je v letih 1971 in 1973 Munitić pri Jugoslovanski kinoteki v dveh knjigah izdal **Fantastiko na ekranu**, kjer je to tematiko veliko bolj podrobno obdelal, sem se rad vračal k omenjenima člankoma, ki sta zame dolgo ostala priročen vir temeljnih podatkov o obeh žanrih.

Ker so moji starši imeli radi film, sem bil velikokrat v kinu, pomagali pa so mi razvijati tudi filmski okus. Obenem je bilo prav njuno poznavanje filmske umetnosti zame tudi izvor frustracij. Kot otrok namreč nisem smel gledati filmov, za katere sta oče in mati presodila, da so neprimerni zame, še posebej slednja je bila pri tem stroga in neomajna razsodnica. Nekateri izmed filmov, ki sem jih hotel gledati, a jih nisem mogel, vsaj ne takoj, so **Ligejin grob** (*The Tomb of Ligeia*, 1964, Roger Corman), **Krvava**

obala (Beach Red, 1967, Cornel Wilde), **Bonnie in Clyde** (Bonnie and Clyde, 1968, Arthur Penn), **Za krvnika ni milosti** (Witchfinder General, 1968, Michael Reeves), med njimi pa sta tudi Hladnikov **Sončni krik** (1968) in črnovalovski **Ko bom mrtev in bel** (Kad budem mrtav i beo, 1967) Živojina Pavlovića. Druge frustracije so bile povezane s tem, da pri nas doma nismo imeli televizorja, ker so starši zagovarjali stališče, da televizija poneumlja. Prepoved ogleda določenih filmov, o katerih sem bil sicer, tudi po zaslugi *Ekрана*, precej dobro poučen, je seveda sprožila še večjo željo po njih, v zgodnji puberteti sem nekatere potem (*mea culpa*) gledal »na črno« (med njimi **Bostonskega davitelja** [The Boston Strangler, 1968, Richard Fleischer], **Rosemaryjinega otroka** [Rosemary's Baby, 1968, Roman Polanski], **Čarovnico iz hudičeve hoste** [Mark of the Devil, 1970, Michael Armstrong], **Plavega vojaka** [Soldier Blue, 1970, Ralph Nelson] in **Mazurko v postelji** [Mazurka på sengekanten, 1970, John Hilbard]), preostale pa sem kasneje dočakal v Kinoteki. Odsotnost televizorja v našem domu pa mi je le še utrdila spoznanje, da je edini pravi prikaz filma izključno na velikem platnu.

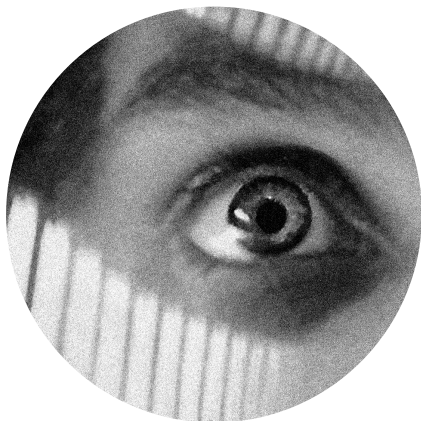
Za *Ekran* sicer nisem pisal prav pogosto, se pa s to revijo vseeno čutim tudi drugače posredno povezanega. Kot piše v uvodniku prve številke *Ekрана*, je ta revija nasledila zgoraj omenjeni *Film*, ki ga je izdajal Vesna film, do konca 80. let edini pravi slovenski filmski distributer, ki je veljal za najboljšega v povojni Jugoslaviji. Iz kolofona izhaja še, da je *Ekran* sprva izhajal »v sodelovanju z Vesna filmom«, kjer sem kasneje, v letih 1985–1990, delal v sektorju za program in nabavo filmov, tam pa je bila ob mojem prihodu že zaposlena tudi Neva Mužič, dolgoletna sodelavka *Ekрана* ter članica uredniškega odbora. In ko danes iščemo digitalne zapise o urednikih in sodelavcih prve številke *Ekрана*, najdemo podatke prav o vseh, z eno samo izjemo: nikjer na spletu ni omenjen Božidar Okorn, razen ob skupinski fotografiji

**Izpolnilo se je torej poslanstvo *Ekрана*, kot so ga zapisali uredniki v uvodniku prve številke, da naj ta revija doseže najširši krog ljubiteljev filma, ki jim srečanje s filmsko umetnostjo ni »samo trenutek razvedrila in zabave, temveč pomembno kulturno doživetje, ki naj človeka osvešča in notranje zadovoljuje«.**



ekipe Vesna filma z začetka 80. let (»Kino paradíž«). Na tisti fotografiji je Božidar Okorn v ozadju, kjer je najraje deloval tudi v življenju. Ni silil v ospredje, kljub temu da je bil kot programski selektor in kasnejši vodja programskega sektorja zaslužen, da smo v naših kinodvoranah gledali celo vrsto izvrstnih filmov, ki danes veljajo za filmske klasike. V prvi številki *Ekрана* je Božidar Okorn sicer podpisan kot avtor treh filmskih kritik, a je imel dejansko večjo vlogo. Zapise o filmih je namreč treba pospremiti s konkretnimi podatki, ki takrat seveda še zdaleč niso bili tako dostopni, kot so danes. Na tem področju je s svojim znanjem veliko prispeval prav Okorn, ki je črpal iz gradiva, brez katerega Vesna film ne bi mogel izvajati svoje dejavnosti, *Ekranu* je bil na voljo tudi bogat fotografski arhiv tega distributerja. Božidar Okorn je vodil programski sektor Vesna filma tudi tedaj, ko sem tam delal sam, zaradi česar na kinematografijo in na vsebino *Ekрана* gledam tudi skozi prizmo te svoje poklicne izkušnje. Moj pogled na film je dodatno izoblikovalo še sodelovanje pri vzpostavljanju Kinoteke, ko so, takrat še pod streho Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja, nastajali temelji za kasnejšo Slovensko kinoteko, sedanjo izdajateljico *Ekрана*.

Šest desetletij je dolga doba, menjavali so se uredniki in pisci *Ekрана*, nikogar od prvotnih urednikov, navedenih v kolofonu, ni več med nami, poslovali so se tudi vsi avtorji besedil za prvo številko te revije. *Ekranu* je ves čas uspevalo obdržati svežino v pristopu do filmske umetnosti ter v tolmačenju tega, kakšen je film danes in kakšen je bil nekoč. Prav v zvezi s slednjim pa se piscem moje generacije postavlja zanimivo vprašanje, namreč kaj tistemu, ki o filmu začneja pisati danes, pomenijo desetletja stari zapisi o filmski umetnosti ter kako razumeti filme, ki so bili narejeni dvajset, trideset let pred našim rojstvom, da starejših niti ne omenjamo.



Razumljivo je, da vsaka generacija na umetniška dela gleda iz svojega zornega kota, a če pustimo ob strani, koliko je zares moč »razumeti« katerokoli umetnino in če se omejimo zgolj na film, ki še bolj kot druge vrste umetnosti odseva čas in družbeni kontekst, v katerem nastaja, se vseeno srečamo s težavo, o kateri zelo neposredno spregovori režiser Pier Paolo Pasolini v dokumentarnem zapisu, ki je nastal med snemanjem njegovega filma **Salò ali 120 dni Sodome** (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975): »Nobenih iluzij nimam, da bi me mladi mogli razumeti, ker je nemogoče vzpostaviti kulturno povezavo z njimi, kajti mladina živi v svetu novih vrednot, ki nimajo ničesar opraviti z vrednotami, o katerih govorim jaz.« Pasolini govori o mladih gledalcih svojega časa, torej o nas, ki smo takrat imeli radi njegove filme in smo kot gimnazijci, kasneje pa kot študentje, med seboj živahno, dostikrat tudi precej ognjevitno, debatirali o umetnosti in svetu okoli nas. Za mojo generacijo so torej Pasolinijeve besede lekcija iz ponižnosti, ko gre za razumevanje ne le njegovih del, temveč še bolj filmov, ki so nastajali desetletja pred našim časom.

Če upoštevamo, da se je trideset let pred mojim rojstvom zaključevalo obdobje nemega filma, in če nato vzamemo 60. leta kot obdobje ustvarjalnega preobrata v evropski in ameriški kinematografiji tako pri »avtorskem« kot »žanrskem filmu«, potem to tistim, ki so se rodili okoli leta 1990 in nekaj kasneje, pomeni enak časovni odmik kot nam, ko smo se pogovarjali o nemih filmih. Vendar pa je ta prepad, o katerem govori Pasolini in ki v našem primeru ločuje mojo in sedanjo generacijo, po svoje širši od tistega, ki je delil nas ter generaciji mojih staršev in starih staršev. Film je sicer v prvi polovici svojega obstoja resda doživel nekaj sprememb (zvok, barvna slika, udarec, ki sta mu ga zadala najprej televizija, v 80. letih pa še video), a dejansko so še vedno veljale podobne zakonitosti kot prej tako pri ustvarjanju filmov kot pri posredovanju filma gledalcem. Korenite premene so se dejansko začele dogajati šele po letu 1990, še bolj pa po

letu 2000. Če smo sami odraščali v analognem svetu, pri filmu je to pomenilo vse faze, od priprav na snemanje in ustvarjalnega procesa pa vse do nosilcev filmskega zapisa, njihovega posredovanja, predvajanja in gledanja filmov, dostopa do podatkov o filmski umetnosti in ne nazadnje pisanja o njej, smo zdaj v popolnoma drugačni, digitalni dobi. A tako kot film se je v istem obdobju do nerazpoznavnosti spremenil tudi svet, ki nas obdaja.

60. in 70. leta prejšnjega stoletja so bila gotovo zelo posebna, ne le za film, temveč tudi za glasbo, književnost ali strip, odmevi tega obdobja pa so se delno čutili še v 80. letih. Tako kot takratna glasba bodo ti filmi vedno aktualni, vsaka generacija cinefilov jih odkriva na novo in danes so, vsaj v digitalnem formatu, za osebno rabo, popolnoma dostopni. Toda ali je moč opisati nekemu, ki je odraščal ob gledanju filmov na računalniku ali celo na pametnem telefonu, kako močno čutno izkušnjo je enajstletniku leta 1971 pomenil ogled Kubrickovega filma **2001: Odiseja v vesolju** (2001: A Space Odyssey, 1968), ko je leta 1971 prišel na spored ljubljanskega kina Komuna, in kako močan vtis je pustil ta film, skupaj z drugimi ključnimi deli, ki so zaznamovala tisti čas? Prvo srečanje s tem filmom in ostalimi iz tistega obdobja v današnjem času pomeni popolnoma drugo izkušnjo, drugačno dožemanje njihovega bistva. Filmi, pa tudi druga umetniška dela, po svojem nastanku živijo svoje življenje in nagovarjajo vsakega posebej. Ko pišemo o njih, bo naš pogled vedno oseben, a bolj kot smo oddaljeni od časa nastanka nekega filma in manj ko poznamo okolje, v katerem je to delo nastalo, večja je verjetnost, da bomo imeli premalo referenčnih točk. Ko se s pomočjo ekstrapolacije podajamo v neznano, je naše pisanje sicer lahko vseeno zanimivo, vprašanje pa je, če bo vedno tudi resnično relevantno. To je tisti problem »razumevanja« del Pasolinija ter drugih avtorjev, ki so ustvarjali v njegovem času in pred njim.

*Ekran* že dolgo nima več vloge vira stvarnih podatkov o filmih, kar je bila ena od stranskih funkcij, ki jo je imel v času moje rane mladosti. Lahko se posveti svojemu osnovnemu poslanstvu, razlagi različnih vidikov filmske umetnosti in opozarjanju na mesto, ki jo ta ima v naši družbi. Če se marsikoga iz moje generacije le redki današnji filmi dotaknejo podobno, kot so se nas nekoč, je to zato, ker nas je močno zaznamovalo obdobje res bogate filmske ustvarjalnosti, pa tudi zaradi same narave stvari je naš pogled bolj usmerjen nazaj kot naprej. Zato so zame zelo dragoceni zapisi mojih mlajših kolegov o sodobni kinematografiji, saj v njej vidijo nekatere stvari, ki jih jaz ne, zaznavajo pa tudi trende, ki bi jih sam spregledal. *Ekran* je mesto srečevanja naših pogledov na film, šest desetletij neprekinjenega izhajanja pa pomeni most med generacijami vseh, ki so bili in so še kakorkoli povezani s to revijo. Veselim se njene naslednje okrogle obletnice.

**GLAVNE UREDNICE IN UREDNIKI  
REVIJE *EKRAN* 1962–2022**

1962–1967 **Vitko Musek**

1968–1970 **Toni Tršar**

1971–1974 **Branko Šömen**

1975 *Ekran* to leto ne izhaja

1976–1978 **Viktor Konjar**

1979–1981 **Matjaž Zajec**

1982–1990 **Silvan Furlan**

1991–1996 **Stojan Pelko**

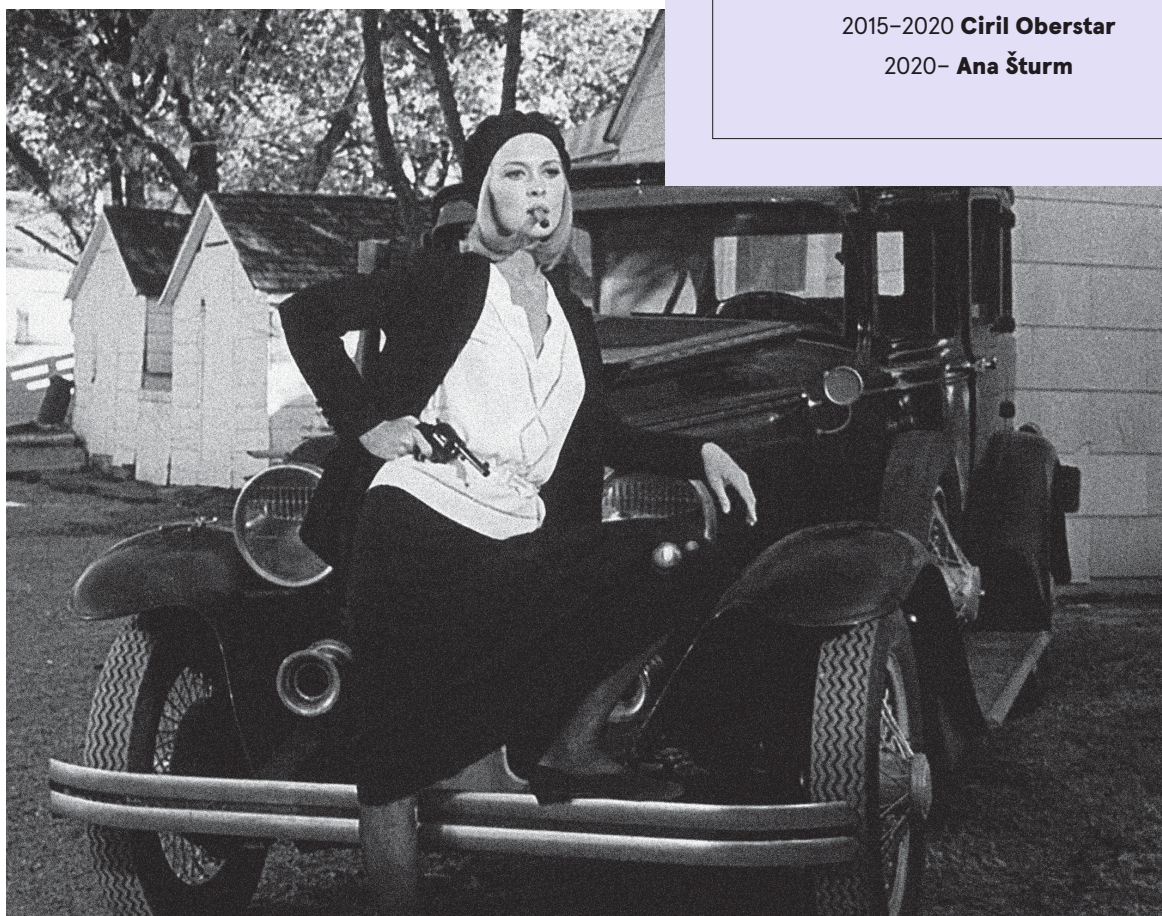
1997– 2005 **Simon Popek**

2006–2008 **Nika Bohinc**

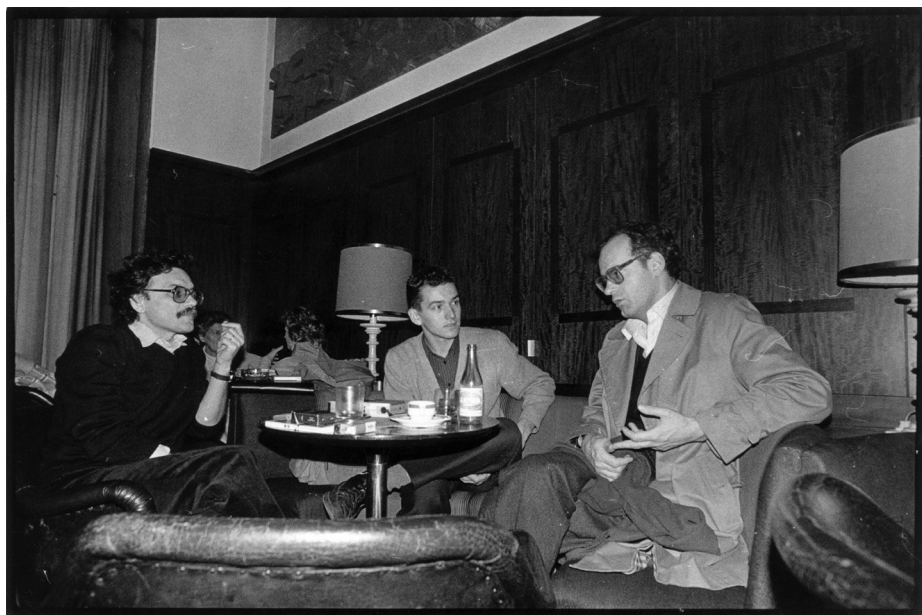
2009–2015 **Gorazd Trušnovc**

2015–2020 **Ciril Oberstar**

2020– **Ana Šturm**



BONNIE IN CLYDE | 1968



ZDENKO VRDLOVEC, STOJAN PELKO IN MICHEL CHION | FOTO ARHIV SLOVENSKE KINOTEKE



ZDENKO VRDLOVEC | FOTO ARHIV SLOVENSKE KINOTEKE





Zoran Smiljanić

# Grindhouse ali užitek mesarjenja



*Grindhouse* je popularno ime za ameriške stare, zanikrne, tehnično slabo opremljene, neudobne kinodvorane, kjer so vrteli po dva B-filma (*double-bill* ali *double feature*) na predstavo, v družbi s številnimi reklamami in napovedniki. Isti par filmov so vrteli vso noč, na predstave pa so se zgrinjali razni sumljivi tipi in prijateljice noči, ki so se ponoči potikali po mestnih središčih; marsikdo je za ceno ene vstopnice celo noč prespal na toplem, med obiskovalci pa se je znašel celo kakšen nadobudni filmofil. Pred pojavom videokaset so bili *grindhousi* praktično edino mesto, kjer si je bilo mogoče ogledati različne eksploatacijske neodvisne filmčke, ki so skušali šokirati z ekscesnim nasiljem, seksom, gorjem in gravžem. Nizkopračunski filmi so se trudili prikriti luknjo v žepu, prodajali pa so razne zombije, volkodlake, vampirje, kanibale, sadistične SS nacije, morilske kreature iz vesolja, krvoločne zverine, mutirane insekte, radioaktivna bitja, prsate vreščeče blondinke in najrazličnejše kombinacije vse te zalege.

Zaradi kroničnega pomanjkanja denarja so tovrstne filme razmnožili le na omejeno število kopij, ki so jih potem vrteli po vsej državi. Kopije so kmalu postale spraskane, hreščeče, natrgane, mehurčkaste, emulzija je odstopala, film je preskakoval,

včasih je – tsk! – izginilo po več minut filma hkrati, pojavljale so se disonance med zvokom in sliko, neredko je film otrpnil v zamrznjenem kadru, potem se je pojavila tista rjava pika, ki se je večala in večala, iz nje se je začelo kaditi, da bi na koncu veselo zagorela. Ampak videti je bilo, da vse to nikogar zares ne moti. *Grindhousi* so svoj vrhunec dosegli v 70. in na začetku 80. let, nato pa so se pojavile majhne črne škatlice z magnetnim trakom, na katerega so stlačili cel film. Kdo bi še hodil v kino, če si lahko slabe filme ogleda doma? Ob zmagovitem pohodu VHS tehnologije so *grindhousi* začeli kopneti kot sneg po soncu, na začetku 90. let jih je dokončno pobralo. Nekateri bolj navdahnjeni, lucidni in šokantni filmi so postali kulturni in se obdržali v kolektivnem spominu, veliko večino je pogoltnila tema pozabe.

---

\* **grind** (izg. *grajnd*) | (z)mleti, (z)drobiti, brusiti, stružiti, zatirati, mučiti, razsekati, izkoriščati, vbijati v glavo, škrtati (z zobmi), vtisniti, drgniti, tretji

No, tudi v rajni Jugoslaviji so bile kinodvorane podobne *grindhouse* kinom, le da nismo poznali *double-billov*. V sivih 70. letih, ko je mrak kinodvoran pomenil praktično edini način eskapizma pred svinčenim socialističnim objemom, so nam naši razsvetljeni voditelji milostno dovolili, da si lahko ogledamo praktično vse, kar je prihajalo iz filmskih kašč dekadentnega zahoda, od velikih hollywoodskih spektaklov, prek avtorskih izdelkov, do obskurnih žanrskih smeti, ki so polnile *grindhouse* (izjema so bili le protisovjetski politični trilerji, praktično vse ostalo je šlo skozi). Paradoksalno, ampak v 70. in 80. letih smo bili na tekočem s prenekaterim bizarnim izdelkom, kakršne tudi v ZDA poznajo le največji zanesenjaki. Tudi zamujanje, žvižganje, glasno komentiranje (t. i. 'dobacivanje') gledalcev, katastrofalna kvaliteta projekcij, kjer je bila ostrina slike prej izjema kot pravilo, številne prekinitve (in neznosne Filmske novosti, ki so nadomeščale *foršpane*) so bili tudi pri nas obvezni sestavni del filmske kulture. Pičlo število zdrsanih kopij se je do onemoglosti lajnalo po vsej državi, za povrh pa si je vsak kinooperater, ki je imel pet minut časa, iz filma poljubno izrezal svoj osebni fetiš, kar je povzročalo nepopisen, a nemočen bes opeharjenih poznavalcev, ki s(m)o zaman čakali na svojih pet minut raja (kar sta tako boleče doživeto opisala Giuseppe Tornatore v **Kinu Paradiz** (Nuovo Cinema Paradiso, 1988) ter Miha Mazzini v **Operaciji Cartier** (1991, Miran Zupanič) in **Sladkih sanjah** (2001, Sašo Podgoršek).

Quentin Tarantino in Robert Rodriguez sta strnila glavi, zaključila, da so tudi slabi spomini lahko predmet nostalgичnega pogleda, in sklenila, da bosta poustvarila filmsko zgodovino. Posnela sta *double-bill*, ki se je v vsem zgledoval po *grindhouse* kulturi 70. let, prestreljen z reklamami za neobstoječe izdelke in napovedniki za neobstoječe filme. Če je perfekcionista Stanley Kubrick vsako posamezno kopijo svojih filmov pikolovsko nadzoroval in lastnikom kinodvoran tečnaril z natančnimi navodili o predvajanju, sta Tarantino/Rodriguez ubrala ravno nasprotno pot: s svojim filmom sta ravnala kot svinja z mehom. Ko smo že mislili, da so tehnično oporečni filmi stvar preteklosti, da se nam to ne more več zgoditi, na, pa smo spet sredi praske-tanja, preskakovanja, poškodovanega in zažganega traku, pretemne slike, neostrine, fušanja zvoka in slike in kar je še biserov iz neizčrpne zakladnice kino škarta. Šla sta celo tako daleč, da sta na spodnji rob ekrana vmontirala moteče sence zamudnikov, povratnikov z WC-ja ali gledalcev z bujnimi pričeskami, ki ovirajo pogled na platno. V dobi tehnične neoporečnosti, visoke spoliranosti, restavracije starih filmov in uveljavljanja hiperločljivega HD standarda smo spet dobili tehničnega pankrta, le da so ga tokrat pohabili lastni starši. Tako nekako, kot če bi nekdo svojemu novorojenčku porezal par prstkov, zažgal kožo in mu

s serijo šušmarsko opravljenih operacij dokončno skazil videz. Tarantino je iz svoje malhe filmskih trikov spet potegnil novega zajca: lansiral je trend, ki ga bodo horde 'tarantinovcev' kopirale do onemoglosti. Bojim se, da smo priče eksploziji tehnično pomanjkljivih filmov, ki bodo svoje filmofilstvo in insajderstvo dokazovali z uničevanjem lastnih izdelkov.

Seveda pa se dinamični duo ni zadovoljil le z destrukcijo forme, pač pa sta se zavzeto spravila tudi nad vsebino. Njuna filma sta načrtno naivni, skorajda amaterski skrupicali, ki se z veseljem ponašata s tenko zgodbo, problematično igro, ceneno glasbo, površno režijo, obupno montažo, kilavo kompozicijo, celo dialogi (kjer je Tarantino vedno briljiral) so pogosto brez soli, prenapihnjeni, bombastični, patetični in dolgočasni (z nekaterimi izjemami, a o tem pozneje). Liki so klišejski, vse polno je umetelno zastavljenih, nelogičnih situacij, ki se zanašajo le na trenutne učinke, celota pa gre pri tem nepovratno v maloro. In vse to ni rezultat naključja, neznanja ali pomanjkanja denarja, pač pa plod skrbno premišljenega načrta.

V ZDA je **Grindhouse** (kot se je film sprva imenoval) odprl prvi del *double-billa*, Rodrigueзов **Planet terorja** (Planet Terror, 2007), ki je videti kot grozljivka Georga Romera ali pa že močno upehanega Johna Carpenterja iz 80. let. Sprva je bilo mišljeno, da bi sam Carpenter prispeval glasbo za film, a se je vsestranski Rodriguez nazadnje odločil, da bo to storil sam. Zgodba govori o skrivnostnem virusu, ki iz Afganistana pride v Teksas (nov način terorističnega boja proti ZDA?) in ljudi spreminja v zombije. Angažiranemu naboju hitro poide sapa in že smo sredi intenzivne računalniške streljačine, kjer lahko do mile volje uživamo v neskončnih variacijah iztrebljanja zombijev. Telesni sokovi se cedijo v curkih, kri šprica v potokih, raztreščena telesa frčijo po zraku, novim, še kreativnejšim in sočnejšim načinom, kako ugonobiti zombija, ni videti ne konca ne kraja. Lepotici na štrcelj odrezane noge namontirajo najprej nogo od mize, nazadnje pa ji kot proteza služi mitraljez, s katerim hodi in strelja. Junaki se med akcijo legitimirajo s klenimi, odrezavimi enovrstičnicami, nato sledi nov krog še bolj histričnega nasilja. In tako do konca. Pravzaprav nam je vseeno, kdo od junakov bo preživel in kdo ne, saj so tako papirnati in enodimenzionalni, da se jim lahko le smejimo. Vse, kar šteje, je akcija, kjer je očiten Rodrigueзов trud, da bi gledalca presenetil z novimi domislicami, ga šokiral in mu zbudil gnus, a mu to le deloma uspe. Vendar je tudi tu dogajanje vseskozi ironično, infantilno, na meji (samo)parodije, tako da gledalec ne more biti zares zgrožen kot denimo pri nekaterih novodobnih azijskih avtorjih (Takashi Miike, Park Chan-wook, Kim Ki-duk ...), ki upajo, znajo in tudi gredo veliko dlje, kot to uspe Rodriguezu.

Sledi serija ultrazabavnih, grotesknih in lucidnih foršpanov za namišljene filme, spet v stilu 70., pod katere so se podpisali znani režiserji grozljivk. Eli Roth (**Krvavi hostel** [Hostel, 2005]) je ustvaril briljantni *Zahvalni dan* (Thanksgiving), kjer nori morilec ubija v maniri priljubljenega ameriškega družinskega praznika, žrtve pa tudi aranžira in servira kot pečene purane. Rob Zombie (**Satanov klan** [The Devil's Rejects, 2005]) je odgovoren za *SS Volkodlakinje* (Werewolf Women of the SS), nacistploatacijski foršpan, kjer paradirajo blondinke v SS uniformah (in brez njih), zabeljen s posilstvi, poniževanjem, mučenjem, medicinskim sadizmom in kar je še bolnih užitek v podžanru, ki se je najbolj prijel v Italiji, kjer se ga je oprijelo ime *sadiconazista*. Edgar Wright (**Noč neumnih mrtvecev** [Shaun of the Dead, 2004]) je posnel *Nikar* (Don't), kjer nam odsvetuje vse živo, tudi ogled svojega filma. Meksploatacijo *Mačeta* (Machete) je spet zrežiral Rodriguez, v njem pa nenadkriljivi Danny Trejo barabe obdeluje z ličnim kompletom mačet. Krožijo govornice, da bo iz slednjega nastal pravi celovečerec v režiji (le koga drugega kot) Roberta Rodrigueza. V omenjenih foršpanih mrgoli filmofilskih poslastic, političnih nekorektnosti vseh vrst, bonus pa je kup znanih igralcev v mikroskopskih vlogah. Najbolj zabavno pa je, da napovedniki razkrijejo praktično vse, kar bi moralo ostati skrito, poleg tega so tako obsceno nasilni, da jih za predvajanje ne bi odobrila nobena cenzorska komisija.

Drugi film je **Smrtno varen** (Death Proof, 2007) v režiji Quentina Tarantina. Že najavna špica je natančna kopija filmov iz 70.: kamera v nepretrganem kadru gleda skozi vetrobransko steklo vozečega avtomobila, na katerega je naslonjen par ženskih nog, in medtem ko poslušamo inštrumental Jacka Nietzscheja (iz filma **Vas velikanov** [Village of the Giants, 1965, Bert I. Gordon]), se na platnu vrstijo uvodni napisi, sestavljeni iz pretirano velikih črk (tipografija je *hommage* vesternu **Pat Garrett in Billy the Kid** [Pat Garrett and Billy the Kid, 1973, Sam Peckinpah]). Ko

**Za tovrstne filme velja pravilo: bolj ko so neverjetni, bolj jim verjamemo. In obratno, bolj ko so verodostojni, slabši so. In *Grindhouse* je najboljši slab film letošnjega leta, ki zbuja prijetne spomine na slabe stare čase.**

se izpiše naslov filma, se za delček sekunde zasveti napis *Quentin Tarantino's THUNDER BOLT!*, šele nato ga prekrije uradni naslov **Death Proof**, kar je tudi pogost trik iz sedemdesetih. Takrat so namreč nekaterim filmom, ki se jim je iztekel rok trajanja, spreminjali naslove, jih pod drugim imenom ponovno spuščali v obtočnik in naivnim gledalcem tako pobrali še nekaj fičnikov iz žepa. Trenutek po naslovu – tsk! – film preskoči in zaprepadeni ugotovimo, da je pravkar izginilo nekaj ključnih imen glavnih igralcev. Kaj takega si lahko zamisli (in uresniči) le Tarantino!

Čeprav se je sicer zelo trudil, da bi posnel 'slab' film, mu mesotoma to le ni povsem uspelo. Skozi trivialno zgodbo in oguljene situacije pronicajo trenutki resnične navdahnjenosti, intenzivnosti in agresivnosti, ki jemljejo sapo. Akcijski prizori z avtomobili so posneti brez asistence računalniške animacije in se lahko kosajo z najboljšimi adrenalinskimi prizori filmov iz 70. let, iz zlatih časov, »ko so se pravi ljudje prevračali v pravih avtomobilih«, kot je nostalgično pribil Kurt Russell v vlogi kaskaderja Mika. In Tarantino nam kar lepo našteje, kateri filmi so to. V prvi vrsti gre za nepozabni film ceste **Avto smrti** (Vanishing Point, 1971, Richard C. Sarafian), katerega imajo vsi neprestano na jeziku, še več, celoten zaplet se vrti okoli kulturnega dirkalnega avta Dodge Challenger, letnik 1970, bele barve, s katerim je divjal neustavljivi Kowalski (Barry Newman). Tarantino se pokloni tudi filmom **Avtocesta nasilja** (White Line Fever, 1971, Jonathan Kaplan), **Dirka Cannonball** (The Cannonball Run, 1981, Hal Needham) in **Samo še 60 sekund** (Gone in 60 Seconds, 1974, H.B. Halicki) – »Stara verzija, ne to sranje z Angelino Jolie!«. Tudi pokrov Russlovega motorja krasi kovinski kipec Rubber Duck (Gumijasti racman), identičen onemu, ki ga je imel Kris Kristofferson na svojem tovornjaku v Peckinpahovem **Konvoju** (Convoy, 1978). In pa, registrska številka na Mikovem avtu je Chevy Nova -112-109, kar je seveda tablica, ki jo je nosil Steve McQueen na svojem avtu v **Detektivu Bullitu** (Bullit, 1968, Peter Yates). Poleg citatov, posvečenih drugim avtorjem, pa Tarantino najraje citira kar samega sebe. Svoj film je predoziral s samoposvetili, zaščitnimi znaki in fetiši iz prejšnjih filmov: prekrizane gole ženske noge, kamera v avtomobilskem prtljažniku, ki ga nekdo sunkovito odpre, izrazi, kot so »*foot massage*« in »*tasty beverage*«, gostilna Acuna Boys, lažni izdelki kot hamburger Big Cahuna, cigarete Red Apple in pivo Chango Beer ... Da se ve, kdo je glavni frajer v mestu. Pri Tarantinu pač vsak napis, ovitek za LP ploščo, plakat na zidu, replika, vsebuje potencialno (samo)posvetilo. Poleg tega so njegovi protagonisti že tradicionalno vsaj verižni kadilci, če že ne narkomani, ki se bašejo z nezdravo hrano, preklinjajo, obilno uporabljajo izraze, kot so »*eating pussy*« in »*nigga*«, ter seveda na široko debatirajo o glasbi, filmih in nenavadnih spolnih praksah.

**Ko smo že mislili, da so tehnično oporečni filmi stvar preteklosti, da se nam to ne more več zgoditi, na, pa smo spet sredi prasketanja, preskakovanja, poškodovanega in zažganega traku, pretemne slike, neostrine, fušanja zvoka in slike in kar je še biserov iz neizčrpane zakladnice kino škarta.**

Eden od tarantinovskih zaščitnih znakov je tudi pogovor skupine moških v restavraciji, medtem ko kamera kroži 360 stopinj za njihovimi hrbti. Po navadi brez rezov, brez velikih planov, vse posneto v enem samem kadru. Tovrstna masovna ekspozicija, kjer scenarist gledalcu predstavi in okarakterizira (tudi po) osem likov hkrati, je zahtevna naloga, ki terja veliko znanja, dialoške spretnosti in ekonomije pripovedovanja. Poleg tega obstaja nevarnost, da tak prizor zaradi dolžine in obilice podatkov za gledalca izpade dolgočasno. Pa vendar se je Tarantino znal vedno mojstrsko izogniti čerem, še več, svoje like je suvereno predstavil na nov, nenavaden in svež način. Če imamo njegove dialoge radi ali ne, treba mu je priznati, da je v umetnosti blebetanja postavil nove standarde.

Tokrat je mačistični režiser presenetil z zanimivim preobratom: v središču njegove zgodbe so ženske, osem žensk, ki nastopajo v dveh skupinah po štiri. Spet poslušamo njihove debate o istih rečeh ... glasbi, filmih in seksu. Saj ne, da bi punce povedale kaj bistveno novega, toda Tarantino se je zelo potrudil, da bi njegove bejbe zveneje prepričljivo. Zahtevna naloga, ki jo je opravil tako, kot je treba. Punce v filmu res razmišljajo in govorijo kot ženske (potrjeno tudi s strani gledalk nežnega spola). Vendar se je ravno v tej točki ujel v lastno past in točno tu je tudi najšibkejša točka filma. Ženski klepet namreč tako štrli od ostalih delov filma, da se to opazi iz letala. V vsesplošnem tehničnem in vsebinskem primitivizmu so dialoški prizori enostavno predbori, preveč izpiljeni in domišljeni, to pa nikakor ni značilnost ostalih delov filma, niti *grindhouse* estetike. Tarantino si preprosto ni mogel dovoliti, ni se mogel prisiliti, da bi napisal slab dialoški prizor. In s tem padel v zanko lastne nečimrnosti.

Pozneje, v skoraj polurnem akcijskem prizoru, je spet trdno v sedlu *trasha*. Sicer izvrstno posneta dirka z avtomobili je povsem privlečena za lase. Zakaj? Voznica avtomobila Dodge Challenger je imela med vožnjo kup priložnosti, da bi preprosto ustavila avto ali vsaj zmanjšala hitrost in s tem rešila svojo prijateljico, ki je obtičala na havbi, a tega ne stori. Zakaj? Ker potem to ne bi bil več *grindhouse* film, ki se ne meni za realnost, verjetnost in verodostojnost, ki goni svojo pišmevuhovsko zgodbo, ne glede na to, da predstavlja žalitev za gledalčevo inteligenco. Za tovrstne filme velja pravilo: bolj ko so neverjetni, bolj jim verjamemo. In obratno, bolj ko so verodostojni, slabši so. In **Grindhouse** je najboljši *slab* film letošnjega leta, ki zbuja prijetne spomine na slabe stare čase.

Tudi ko sta ga Tarantino/Rodriguez spustila iz svojih krempljev, se mrcvarjenje njunega izdelka ni končalo. Ker v ZDA ni imel omembe vrednega obiska, so ga za evropsko distribucijo temeljito predrugačili. 191-minutni film so razkosali na dva posamezna dela (kot siamska dvojčka, ki so ju operativno ločili), obema filmoma zaradi minutaže dodali prizor ali dva in, kar je najhujše, zmetali ven večino tistih čudovito odštekanih napovednikov. Kar bomo videli pri nas, sta dva ločena filma, dva kosa iste celote, za katera bo treba plačati dve vstopnici, ne pa *grindhouse double-bill*, ki najbolje deluje in zadane le in samo kot celota. Kar sta začela Tarantino in Rodriguez, so uspešno nadaljevali drugi. **Grindhouse** je film, za katerega se zdi, da je konstantno pod kirurškim nožem, in film, ki venomer spreminja svoj videz. In z vsako lepотно operacijo ga je vse manj.

---

Prispevek Zorana Smiljanića o filmu **GRINDHOUSE (Planet terorja)** [Planet Terror, 2007, Robert Rodriguez] in **Smrtno varen** [Dead Proof, 2007, Quentin Tarantino] je bil prvotno objavljen v reviji *Ekran* september/oktober 2007, str. 15.

Ana Šturm

# Zmagoslavni krik cinefilije

V prispevku »*Grindhouse* ali užitek mesarjenja«, ki ga lahko preberete na uvodnih straneh tokratne rubrike *Časovni stroj*, mojster Smiljanić nadvse žmohtno, doživeto in nazorno popiše fenomen delinkventnih proletarskih kinodvoran, Rodriguezov (**Planet terorja** [Planet Terror, 2007]) in Tarantinov (**Smrtno varen** [Death Proof, 2007] »pankrtski« poklon tej edinstveni kinematografski izkušnji 70. let ter njuno nenadkriljivo cinefilsko ljubezen do pozabljenih kolutov filmske zgodovine, predvsem samoparodičnih, politično nekorektnih in mnogokrat tudi emancipatornih žanrskih obskurnosti.

»Tarantino je iz svoje malhe filmskih trikov spet potegnil novega zajca: lansiral je trend, ki ga bodo horde 'tarantinovcev' kopirale do onemoglosti. Bojim se, da smo priče eksploziji tehnično pomanjkljivih filmov, ki bodo svoje filmofilstvo in insajderstvo dokazovali z uničevanjem lastnih izdelkov,« napoveduje Smiljanić. Danes lahko zapišemo, da se ta »trend« žal ni zgodil. Izjema je le odštekana *meksplatacija Mačeta* ([Machete, 2010, Robert Rodriguez] in njeno vrtoglavo nadaljevanja **Mačeta ubija** [Machete Kills, 2013, Robert Rodriguez]), ki je, preden je postala film iz mesa in krvi, obstaja zgolj kot fiktiven napovednik, posnet za potrebe *grindhouse* izkušnje – torej gre prav tako za umotvor dvojice Rodriguez & Tarantino.

Kot je v Ekranovem prispevku ob filmu **Mačeta** že dobro desetletje nazaj ugotavljal Jurij Meden, gledalcev in gledalk, ki so v tovrstni *grindhouse* kulturi oziroma »žlahtnem plevelu«, ki bujno poganja na spektru od mutiranih insektov prek sadističnih SS nacijev do go-go plesalk z mitraljezom namesto noge, uživali in ga ohranjali pri življenju, dandanes praktično ni več. Proletariat v vedno bolj prekarnih in novodobnih sužnjelastniških pogojih dela nima več časa za kino. Preostala publika pa je, nekako tako tako, kot je to lepo prikazano v **Matrici** (The

Matrix, 1999, Lana in Lilly Wachowski), 24/7 priklopljena na »bingeworthy« platforme, ki iz nas srkajo podatke, od katerih živijo. Nostalgicnih cinefilov z afiniteto do »žanrskih smeti«, nizkoprorračunske B-produkcije in 35-mm filmske izkušnje pa je ostalo tudi komaj še za prgišče dolarjev. Kar seveda ni nič nenavadnega, saj živimo v času, ko so platna kinodvoran in množico domačih zaslonov preplavile visokobudžetne *post-žanrske*, računalniško generirane, hiperločljive, kot nož ostre in do zlatega leska spolirane digitalne podobe.

Sodobna tendenca po politično korektnih, purističnih, vsega motečega (tako vsebinsko kot fizično) očiščenih sterilnih podob, ki zrejo iz varnega udobja domačih zaslonov ali uniformiranega dolgčasa multipleksov, je v nasprotju z »uporniškim« karakterjem *grindhouse* kulture in s številnimi »nepravilnostmi«, ki jih prinaša projekcija filma s filmskega traku. Vsako potovanje filma skozi projektor na traku pusti sledi. Poškodbe (praskе, smeti, okvare zvočnega zapisa) in kemični razkroj (izginjanje barv, obledeli podnapisi) so sestavni del slike, ki jo gledalci gledamo na velikem platnu. Z današnjega gledišča Rodriguezov in Tarantinov *tour de force* tako lahko beremo tudi kot zelo glasen krik upora takrat vse hitrejši digitalizaciji (ta je svoj zalet začela dobivati prav v začetku novega milenija, okoli leta 2010 pa je že preplavila večino svetovnih trgov), ki je radikalno spremenila filmsko krajino in načine, na katere gledamo film. Tarantino in Rodriguez se s svojim *double billom* poklonita ne samo *materialnosti* filmskega traku, ampak tudi drugim spretnostim starih filmskih mačkov, recimo kaskaderjem, pa direktorjem fotografije, ki so brez digitalnih efektov znali posneti dih jemajoče avtomobilske pregone, eksplozivne trke, ipd. – skratka filmskim obrtnim znanjem in mojstrom trikov, ki še vedno ustvarjajo tisto najbolj brezčasno in najbolj žlahtno magijo filma.

Kljub temu, da se »trend« ni prijel in da filmski koluti *grindhouse* dvojčka iz leta 2007 bolj kot ne samevajo na policah filmskih arhivov in kinotek, pa je splet okoliščin oba filma – ne glede na prozorno in namenoma za lase privlečeno vsebino – ponovno obudil v zavesti gledalcev in gledalk. Kot v svojem prispevku ugotavlja že Smiljanić, avtorja kljub temu, da sta se zelo trudila, da bi svoje delo namenoma uničila, nista uspela ustvariti *popolnoma* slabega filma. Bo že držalo to, kar je nekoč dejal Tarantino: »Ni treba, da veš, kako se naredi film. Če imaš res rad kino z vsem svojim srcem in z vso svojo strastjo, ne moreš drugače, kot da narediš dober film.« V **Planetu terorja** imamo tako opravka z nepojasnjenim virusom, ki ljudi spreminja v zombije. »Znanost je prva, ampak denar pride takoj za njo!« izdavi sumljivi znastvenik v podobi Josha Brolina, v očeh pa se mu že svetijo dolarski bankovci. V **Smrtno varen** pa spet glasno navijamo za skupino deklet, ki se storilcu maščuje za posilstvo. »Saj nisem mislil resno, samo malo sem se ... hecal,« se brani psihopatski Mike, tik preden ga doleti smrtonosni udarec.

Na tem mestu se bomo za trenutek ustavili še pri filmu **Smrtno varen** in omenili tri reference, ki jih Smiljanić kljub zelo natančnemu in poznavalskemu popisu ne omeni, za nas oziroma za naše branje filma pa so ključnega pomena. V mislih imamo najprej Meyerjev poklon nasilju v ženskah, v seksploatacijski *girls gang* film zakamuflirano družbeno satiro in kritiko patriarhata **Daj, mucka, ubij, ubij!** (Faster, Pussycat! Kill! Kill!, 1965, Rus Meyer), ki slednjega med divjo vožnjo z dirkalnimi avtomobili dodobra prežveči, izpljune in pusti za sabo v oblaku bencinskih hlapov in cestnega prahu. Tarantinov film je nemogoče gledati, ne da bi imeli pri tem v mislih tudi Meyerjeve »boginje maščevanja«. **Smrtno varen** nadalje v skladu z *grindhouse* tradicijo svoje vzore išče v *horror* filmih iz sedemdesetih in prve polovice osemdesetih let prejšnjega stoletja oziroma predvsem

v dveh podžanrih slednjega: *slasherju* in *rape-revenge* filmu, ki ju družijo trop t. i. zadnjega dekleta. Gre za lik v žanru *horror* filma, ki se nanaša na zadnjo osebo (ponavadi je to dekle), ki ostane živa in ki se mora soočiti z morilcem. Ta nas pripelje do tretje reference, knjige **Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film** (Moški, ženske in motorke: Spol v sodobnem *horror* filmu) ameriške teoretičarke Carol J. Clover, ki omenjeni koncept zadnjega dekleta vpelje v teoretsko polje.

Kot v enem izmed intervjujev pove Tarantino, je prav knjiga Carol J. Clover predstavlja ključni navdih za film **Smrtno varen**. »Poglavje o 'zadnjem dekletu' in vlogi, ki jo spol igra v *slasherju*, je eden od najboljših tekstov, ki sem jih kadarkoli prebral. Ponudil mi je novo perspektivo.« Clover v knjigi poda analizo transformacije, ki je na delu v *sodobnem slasherju* (za mejnik slednjega ponavadi velja **Teksaški pokol z motoroko** (The Texas Chainsaw Massacre, 1974, Tobe Hopper) in ki na glavo obrne tradicijo »moškega pogleda«, koncepta, ki ga je feministična avtorica Laura Mulvey predpostavila kot izvor neenakosti v dinamiki moškega in ženske, saj ženska (kot je reprezentirana v javnosti in v medijih) skozi heteroseksualni moški pogled prevzame vlogo objekta in s tem vstopi v neenak, podrejen položaj. Clover tovrstno branje postavi pod vprašaj, saj ugotavlja, da se v *sodobnem slasherju* vsi – tako ženske kot *moški* – identificiramo z žrtvijo. Omenjeni obrat v identifikaciji pa se (tudi kot proizvod specifičnih družbenih sprememb in revolucij šestdesetih, med njimi predvsem drugega vala feminizma) zgodi prav z vpeljavo figure »zadnjega dekleta«. Slednja formulo tradicionalnega *slasherja* spremeni tako, da ženska žrtev v filmu postane ključni protagonist, njen boj za preživetje pa ključni fokus zgodbe. Na ta način se zgodi premik od pasivne k aktivni »obrambi«, v kateri žrtve/ženske postanejo svoje lastne rešiteljice in s tem tudi predhodnice kasnejših akcijskih junakinj. Tekst Carol J. Clover je Tarantina spodbudil tudi k subverziji in remiksanju obeh omenjenih žanrov.

**Stavi na moč fikcije, ki lahko spremeni parametre, s katerimi razumemo realnost ter še enkrat več dokaže, da maščevanje in nasilje v njegovih filmih nikoli nista samo del običajnega spektakla, ampak sta v funkciji emancipacije, osvoboditve.**

**Smrtno varen** je razdeljen na dva dela. Tarantino v obeh delih v osrednji fokus postavi skupino žensk. Osnovna struktura zapleta je podobna, končni izid posameznih delov pa bistveno drugačen. V prvem delu v Austinu v Teksasu spremljamo tri prijateljice, samozavestno Julio, odrezavo Shanno in umirjeno Arlene, ki se odpravijo na zabaven večer popivanja in flirtanja po lokalnih barih, pri čemer jih zasleduje skrivnosten moški v srhljivem črnem avtomobilu. Ta skrivnosten moški je Kaskader Mike, ki nato v silovitem trčenju povzroči grozljivo smrt vseh deklet. Kasneje v bolnišnici šerif obiše lažje poškodovanega Mika in svojemu pomočniku izrazi dvom, da je šlo pri trku za nesrečo. Namesto tega ponudi drugačno razlago dogodka – Mike naj bi bil psihopat, ki namenoma pobija dekleta s svojim vozilom, saj to zanj predstavlja način doživetja spolnega užitka.

S tem se konča prvi del filma in z naslednjim kadrom preskočimo za dobro leto naprej, v Tennessee. Tokrat se znajdemo v drugem avtu z drugimi štirimi dekleti. Dekleta so v filmskem poslu – Abernathy je maskerka, Lee je igralka, Kim in Zoe pa sta kaskaderki. Vse skupaj se na Zoejino željo odpravijo na deželo, kjer na osamljeni kmetiji nekdo prodaja kulturni dirkalni avto Dodge Challenger iz še bolj kulturnega filma **Avto smrti** (Vanishing point, 1971, Richard C. Sarafian). Obe poklicni kaskaderki bi ga radi preizkusili. Na osamljeni podeželski cesti se Zoe loti kaskaderskega izziva, pri čemer med divjo vožnjo zleze na pokrov avtomobila. V istem trenutku se iznenada prikaže Mike, ki začne zasledovati Challengerja in ogrozati dekleta. Vendar se v presenetljivem obratu vloge zamenjajo in Mike postane plen skupine deklet, ki se tokrat izkažejo za vse kaj drugega kot nemočne žrtve. Po dolgem in napetem pregonu ga dekleta ujamejo in brez milosti zmagoslavno pokončajo.

Tarantino za okvir svoje zgodbe torej vzame žanrske zakonitosti *slasherja*, ki velja za enega najbolj formulaičnih podžanrov grozljivke. Formula se ponavadi vrta okrog klišejske zgodbe o psihotičnem morilcu, ki eno za drugo kolje dekleta, preden je onemogočen ali ubit s strani ene od preživelih (večinoma ženskih) žrtev. Že na začetku pa lahko v **Smrtno varen** zaznamo odmik od tradicionalnih žanrskih vzorcev. V vlogo morilca Tarantino postavi moškega, hollywoodskega kaskaderja, ki ga ne moremo jemati preveč resno. Tudi morilčevo orožje ni ravno tradicionalno. Nože, kavle in motorke namreč nadomešča »smrtno varen« kaskaderski avto. Poleg tega Mike ne pobija v temačnih ulicah, ampak na cesti. Tarantino nam večkrat namigne, da Mikov razlog za ubijanje leži v dejstvu, da ga tovrsten način ubijanja vzburja. Seksualno vzburjenje ob avtomobilskih nesrečah je v filmu **Trk** (Crash, 1996) tematiziral že Cronenberg. V enem izmed intervjujev Tarantino izjavi, da

Mike z namerno povzročenim avtomobilskim trkom na nek način nad svojimi ženskimi žrtvami izvaja dejanje posilstva. Ko v izbruhu seksualne moči z avtomobilom z vso silo trči v svoje žrtve, tako poteši svoje perverzne potrebe. Pri tem se v **Smrtno varen** vpišejo tudi žanrski kodi *rape-revenge* filma.

V nasprotju s klasičnim *slasherjem* se **Smrtno varen** na sredini nepričakovano konča tako, da ostanemo brez protagonistk(e) oziroma brez zadnjega dekleta. Vsa dekleta so mrtva, preživi zgolj morilec. Posledično smo prisiljeni v identifikacijo z ednim preostalim likom – psihopatskim Mikeom. Tarantino tako z zarotniškim pomežikom in nasmeškom, ki nam ga ob koncu prvega dela nameni Mike, razbije oziroma dekonstruira formo *slasherja* in jo nato v drugem delu ponovno vzpostavi, ampak tokrat v boljšo in sodobnejšo različico – v *slasher 2.0*. V tem drugem delu filma, ki je hkrati nov film, so dekleta ponovno napadena s strani nepotešenega kaskaderja, le da slednji tokrat naleti na ženske, ki se znajo braniti in se mu brutalno maščujejo. Dekleta na nobeni točki niso postavljene v vlogo žrtve, v zgodbi pa so prisotne od začetka do konca. Ko Abernathy, Kim in Zoe na koncu filma ubijejo norega Mikea in se maščujejo za svoje »simbolno posilstvo«, se s tem nevede maščujejo tudi za posilstvo prvih štirih žensk. Zanje se maščujejo v našem imenu, ali, bolje rečeno, tisto »presežno«, drugo maščevanje skozi njih opravimo mi sami. Zmagoslavni kriki treh maščevalk v čisto zadnjem kadru filma s tem postanejo tudi naši.

Tarantino za svojo z *grindhousom* navdahnjeno subverzijo in nadgradnjo žanra ponovno spretno izrabi največ, kar mu ponujata zgodovina filma in popularna kultura. Kot vedno stavi na moč fikcije, ki lahko spremeni parametre, s katerimi razumemo realnost. Razkosa rigidnost *slasherja* in odseka noge njegovim večinoma še vedno konzervativnim in konvencionalnim tradicijam, ki ga ohranjajo. Dve uri čiste cinefilske divje vožnje zaključijo z enim od najbolj zadovoljujočih, udarnih (ter udarcev polnih) in katarzičnih koncev. Ter še enkrat več dokaže, da maščevanje in nasilje v njegovih filmih nikoli nista samo del običajnega spektakla, ampak sta v funkciji emancipacije, osvoboditve. **Smrtno varen** je film, ki zada brutalen smrtonosni udarec predatorski mizoginiji in opolnomoči njene žrtve. Je film za ogled tukaj in zdaj.





Valerie Wolf Gang  
 »Žensko je  
 treba  
 ukrotiti!«

Bang, bang, ustrelil me je. Ustrelil s pogledom. Od pomežika do počasnega slačenja z očmi, v vrsti za blagajno, ko sem držala v roki dva lahka jogurta in kislo zelje. »I don't know what futuristic utopia you live in, but the world I live in, a bitch need a gun.« (**Smrtno varen** [Death Proof, 2007, Quentin Tarantino]) V senci dogajanja zadnjih nekaj tednov, mesecev, pa tudi let, ko se čedalje bolj razkrivajo dogodki, ki se dogajajo za zaprtimi vrati (nekateri pa tudi pred očmi vseh), vidim, da nisem sama v številnih situacijah, ko je treba kot ženska ponotranjiti svojo moč in odločno reči NE. Številnim dekletom in ženskam to ne uspeva, a medijska odmevnost vseh neprijetnih dogodkov na področju fizičnega in psihičnega nasilja nad šibkejšim spolom je izredno pomembna, saj marsikatera izmed nas v tem prepozna dejstvo, da ni sama in da je mogoče premagati številne neprijetne izkušnje, s katerimi se srečujemo.

Žensko telo je zagotovo šibkejše, to dokazujejo dosežki na področju športa, kjer moški podirajo fizične rekorde vzdržljivosti, zmogljivosti in moči. A dejstvo, da smo fizično šibkejši spol, se ne sme manifestirati v mnenje, da smo tudi na drugih področjih manj zmogljive, saj številne izredne ženske dokazujejo, da lahko prav na vseh področjih spreminjamo svet in krojimo prihodnost. Ko govorimo o dominantnosti enega ali drugega spola, mislim, da ju ne bi smeli primerjati, temveč iskati skupne stične točke, ko se vse plati človeštva dopolnjujejo in skupaj gradijo celoto, lepo novo zgodbo, kjer ni tekmovanja spolov, temveč predvsem skrb za drugega, da ne prihaja do zlorab s katerekoli plati.

Skozi svojo več kot 10-letno kariero na področju kulture (videastka, režiserka, intermedijska umetnica in pedagoginja) sem se pri številnih projektih srečala s stereotipi. Že v študentskih časih, ko sem delala na televiziji, sprva kot snemalka za kamero, pozneje pa v režiji, sem slišala marsikatero opazko, na primer: »O, pogledj, kaj pa taka punca dela za tako veliko kamero?« Pozneje, ko sem začela čedalje bolj suvereno delovati kot samostojna avtorica, pa sem poslušala še kakšne bolj opolzke in neprimerne komentarje, ki so bili osredotočeni predvsem na moj videz ali dejstvo, da sem ženska. K sreči me to ni odvrnilo od cilja in ustvarjalnega zagona, ki ga še danes močno čutim in se vsakokrat veselim večjih mednarodnih projektov, kjer lahko delujem kot kreativni vodja ali samostojna avtorica umetniškega projekta ter vodim večje (tehnične) ekipe.

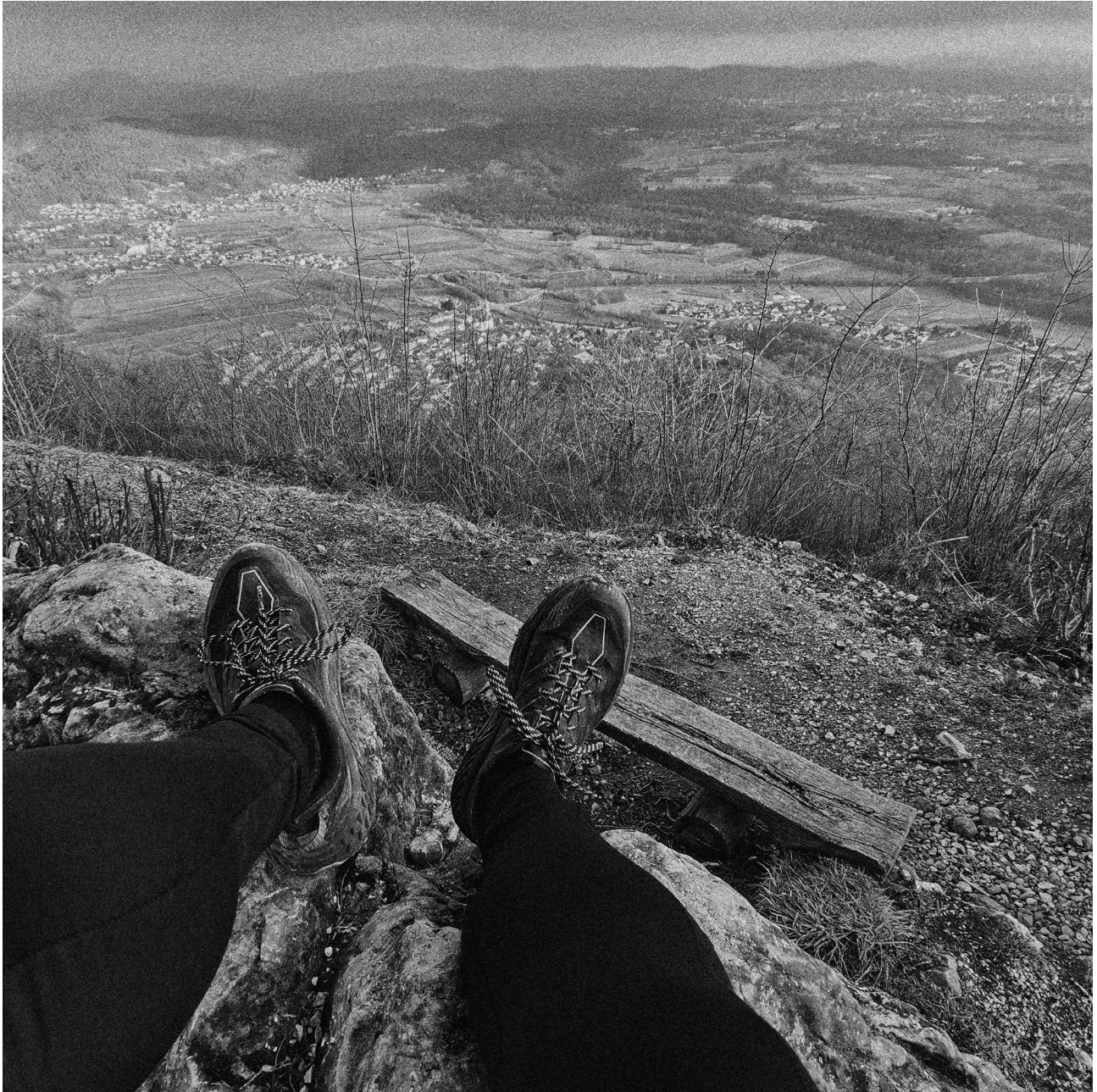
Tako kot v filmu **Smrtno varen** čutim skoraj na vsakem koraku, kako se pogosto srečam s »kaskaderji«, ki poskusijo »svojo srečo«; sprva skozi prizmo šarmiranja preizkusijo mojo odločnost, nato pa jih marsikdaj zavrnitev pripelje do točke, ki jo vidimo tudi v filmu: žensko je treba ukrotiti! Takrat se takoj distanciram, v meni pa se tako kot v filmu začne rojevati akcija, kjer se ženska moč spremeni v izjemno močnega leva, ki se še bolj dokaže in doseže svoj cilj: uspeti in ujeti kaskaderja!

Preganjanje avtomobilov, skakanje po pokrovu avtomobila med divjo vožnjo, močna dekleta, ki združijo svoje moči v lovu na pokvarjenega kaskaderja, vse to so odlične metafore sodobnega časa, ko se moramo na vseh področjih nenehno izkazovati in dokazovati družbi, da zmoremo. Da lahko imamo kariere, da lahko študiramo, da lahko imamo otroke, družino, prijatelje, prosti čas, lep obraz, popolno postavo, urejene socialne medijske profile, lepo sliko za dokumente in da znamo skuhati večerjo za 15 oseb. Če se nam vsaj za trenutek kakšna stvar izmuzne iz rok, se zgodi največja tragedija in takoj smo opozorjene na to. Verjetno je to eden glavnih dejavnikov, da je naša družba čedalje bolj podvržena različnim boleznim, ki jih povzročata stres in tesnoba.

Rešitev za marsikatero tegobo tako vidim v povezovanju in združevanju moči, hkrati pa tudi v dopuščanju napak, počitku in odklopu od »popolnosti«. V filmu **Smrtno varen** se tako skupina žensk odloči, da bo obrnila smer in skupaj napadla predatorja, kar je lahko zgled za vse neprijetne dogodke, ki potekajo pred našimi očmi, pa tudi odmik od družbenih standardov, ki zahtevajo čedalje več od našega poslovnega in zasebnega življenja.

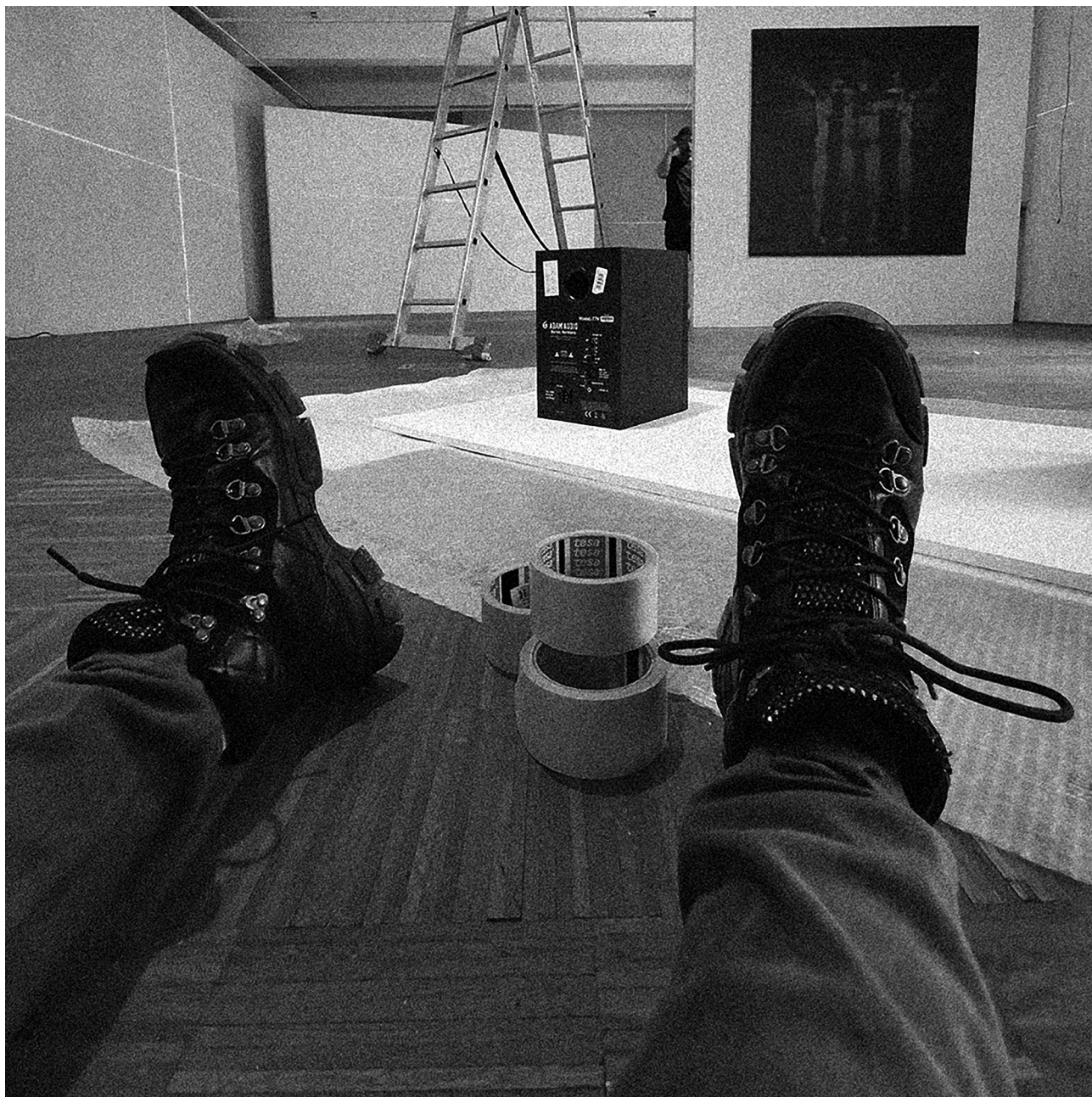
Vsa izjemna dekleta in vse ženske, ki sem jih imela čast srečati in spoznati na svoji življenjski in poslovni poti, dokazujejo, da zmorejo veliko več, kot od njih svet pričakuje, in da se divjih ustvarjalnih src ne da ukrotiti. Njihov plamen se tako čedalje bolj veča in na površje srka izjemno energijo, ki bo vplivala na vso družbo ter našo prihodnost – ta bo drugačna, a zato toliko boljša. Naj nas ne bo strah »kaskaderjev«, temveč same pogumno skočimo čez visok zid na drugo stran, kjer nas čaka čudovito novo poglavje.

»I don't know what futuristic  
utopia you live in, but the world  
I live in, a bitch need a gun.«  
– *Smrtno varen* (Death Proof,  
2007, Quentin Tarantino)



Valerie Wolf Gang  
**Triptih, Vol. 5: »Žensko je treba ukrotiti!«**  
35 mm film, avgust 2022

**01** Ženske noge lahko osvajajo vrhove  
in s ponosom gledajo v dolino.



Valerie Wolf Gang  
**Triptih, Vol. 5: »Žensko je treba ukrotiti!«**  
35 mm film, avgust 2022

**02** Ženske noge lahko postavljajo samostojne razstave in s ponosom čakajo na otvoritev.



Valerie Wolf Gang  
**Triptih, Vol. 5: »Žensko je treba ukrotiti!«**  
35 mm film, avgust 2022

**03** Ženske noge lahko dvigajo palce  
v nebo in s ponosom počivajo.

Ivana Novak

# Sedem smrtnih grehov filmskih kritičark in kritikov



NEKATERI SO ZA VROČE | 1959

Dobrodošli v Ekranovi prvi spovednici! Juhej! Ste vznemirjeni? Mi smo! Peklenšček že pripravlja ugodne temperaturne razmere. Po zvočnikih doni: »Kdor je brez greha, naj prvi vrže kamen!« V ognju se že cvrejo filmski trakovi in videokasete.

A še preden se prepustimo veseli dejavnosti moralnega zgrajanja, naj v imenu jubilejnega uredništva na hitro namignem, da smo bili glede te rubrike na trnih. Prav, film JE najbolj grešna umetnost. Morda sploh ne obstaja film, ki ne bi vseboval greha. Je to tema za naslednjo številko? Ko bi le bila. Kajti film je greh. In kaj šele televizija!

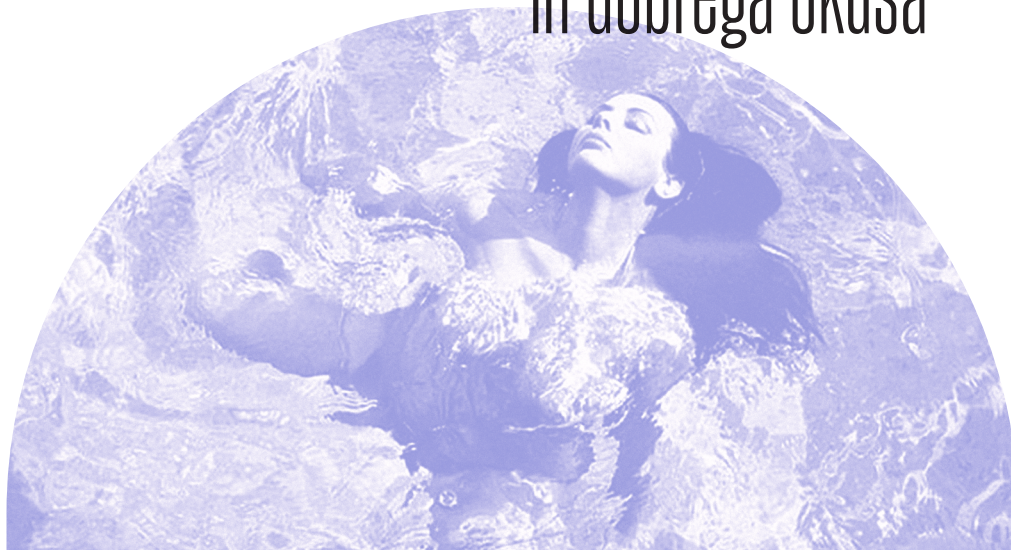
Opiti od evforije pred odpiranjem sledečih strani revije smo pozabili povedati, kaj je bil prvotni cilj te rubrike. Kritike in kritičarke smo prosili, naj napišejo krajši sestavek o svojih filmskih grehih – o filmskih in televizijskih vsebinah, ki jih na skrivaj gledajo in v njih izredno uživajo, a si tega nikdar ne bi upali priznati v javnosti, kaj šele o tem pustiti trajne pisne sledi.

Toda z grehi je danes hudič, kar odražajo tudi spovedi naših najljubših grešnic in grešnikov – vsi po vrsti so namreč imeli z izbiro grešnih užitkov težave. Kar odpira vprašanja: Ali greh sploh še obstaja? Kdo je zares grešil? In kdo si je to upal priznati? Ali kritičarke in kritiki v filmih sploh še uživajo, kot se ob grehih spodobi? So filmi sploh še vredni greha? So grehi sploh še vredni filmov? Kdo je vrgel kamen? Kdo je metal pesek? Priznajmo: hoteli smo skale! Se je zemlja stresla? Se je nebo odprlo? Smo zaslišali trobente apokalipse? Je kdo prosil za odpuščanje? Je kdo padel na kolena? Kdo se je spovedal malomarno in kdo temeljito?

Zasedanje Ekranove duhovščine bo potekalo kmalu po oddaji revije v tisk. V času praznovanja jubileja in izdaje številke pa bomo grešnice in grešnike že lahko obvestili, komu lahko na podlagi temeljitosti spovedi zagotovimo duhovni napredek in kakovosten spanec. Bralce in bralke pa opozarjamo: le pazite pri branju, grehi so nalegljivi ... Filmi pa še posebej. In kaj šele TV-serije!

Maša Peče

# O relativnosti greha in dobrega okusa



FUEGO | 1969

Ko me je Ivana Novak, cenjena prijateljica in stanovska kolegica iz Ekranovega uredništva, povabila, naj za Ekranov jubilej razgalim svoje pregrešne naslade, »tiste filmske in televizijske vsebine, ki jih na skrivaj gledam in v njih izredno uživam, a si tega nikdar ne bi upala priznati v javnosti, kaj šele o njih pustiti trajno pisno sled«, se mi je zdel izziv strašansko zabaven in na videz povsem preprost. Ko pa zdaj listam po svoji mali črni knjižici, v katero zapisujem videne filme in serije, ter bolščim v napol prazen računalniški dokument, moram priznati, da imam težave ...

Priljubljeni pojem *guilty pleasure* v našem primeru označuje tiste filme (in serije), v katerih uživamo, a nas zavoljo gledanja, ali pravilneje, uživanja v teh filmih muči slaba vest pri sebi, pred drugimi pa občutek sramu. V kategorijo teh sladkih grehov menda najprej sodijo »slabi« filmi in tisti, ki kršijo pravila »dobrega okusa«. Toda kakšni in kateri filmi to so, kajpak ni zgolj stvar subjektivne presoje. Med dežurnimi krivci boste vedno našli žanrske filme: nizkoproročunske B-kategorične grozljivke, pregrešno drage superjunaške *blockbusterje*, politično nekorektne ali vsaj kulturno neobčutljive akcijske spektakle in romantične plesne uspešnice iz osemdesetih ... Zdaj vas ima, da bi dodali ameriške romantične komedije, zlasti tiste, ki se dogajajo okoli božiča, toda tu govorimo o užitku, če že ne hedonističnem, vsaj mazohističnem. In potem so tu seks filmi, erotični, pornografski, nudistični, seksplotacijski, skratka nosilci izvirnega greha.

Marsikdo takšnih filmov ne gleda in neskončno me že zanima, o čem bo ta pisal/a. Marsikdo jih gleda občasno, na skrivaj in z občutkom krivde, ki ga ta naloga tudi zahteva. Tem bo enostavno. Če pa ste po poklicu filmska kuratorica, katere programi so posvečeni žanrskemu in erotičnemu filmu; če o teh filmih redno puščate trajne pisne sledi, denimo v reviji *Ekran*; če ob jutranji kavi povečini pogledate kakšno B-kategorično ameriško ali avstralsko grozljivko, italijanski mondo šoker, japonski komični triler o psihopatski koali, obskuren nizozemski pornič iz sedemdesetih, filme Jeana Rollina in Jessa Franca, Amanda de Ossoria in Armanda Bója (tistega prvega, ki je posnel **Fuego** (1969) z Isabel Sarli, ne onega drugega, ki piše scenarije za Iñárritujeve filme), Joeja D'Amata in Lucia Fulcija, Gualtieria Jacopettija in Franca Prosperija, Russa Meyerja in Doris Wishman, Minoruja Kawasakija in Mari Asato, S. S. Rajamoulija in I. G. G. Nabwane, ker je to vaša služba; če torej »slabe« filme in tiste, ki kršijo pravila »dobrega okusa«, gledate z užitkom, a povsem brez sramu in slabe vesti, potem na pričujočem preizkusu pogrnete na celi črti. Oprosti mi, *Ekran*. Pa vendar, vse najboljše! Na mnoga leta brezsravnega uživanja v filmih in zapuščanja trajnih pisnih sledi! Huzzah!

**Na mnoga leta brezsravnega uživanja v filmih in zapuščanja trajnih pisnih sledi!**

Jela Krečič

# Namesto užitka s ščepcem krivde

**Pametnejši ko smo, neumnejši postajamo. Popularno kulturne smeti postajajo neumnejše, bolj ko poskušajo biti pametne.**

Pripadam generaciji, ki je rasla ob televiziji; nacionalni in tudi že kabelski, ki sta nas tudi skozi *guilty pleasure* učila angleščine in nam prodajala ameriške sanje. Moja rana ljubezen so bili *sit-comi* **Družinske vezi** (Family Ties, 1982–1989), **Trije so družba** (Three's Company, 1977–1984), v devetdesetih pa denimo **Prijatelji** (Friends, 1994–2004). Kot mlada najstnica sem živel za **Beverly Hills 90210** (1990–2000), pa tudi za **Urgenco** (ER, 1994–2009) in konstitutivno BBC-jevo miniserijo **Prevetnost in pristanost** (Pride and Prejudice, 1995).

V mladostnem brezsravnem predajanju televiziji je bilo še nekaj **Dinastij** (Dynasty, 1981–1989), **Sužnja Isaura** (Escrava Isaura, 1976–1977) ter **Sever in Jug** (North and South, 1985, 1986, 1994), pa na primer **Santa Barbara** (1984–1993), če umetnine **Drzni in lepi** (The Bold and the Beautiful, 1987–) niti ne omenjam. Tudi v odraslosti sem imela nekaj zdrsov v mehiške telenovele. Nazadnje med tovrstne nesramotne pregrehe umeščam Netflixovi seriji **Izumljanje Anne** (Inventing Anna, 2022) in **Bridgerton** (2020–).

Na nesramotne pregrehe se sklicujem, ker imam probleme s pojmom spovedovanja za dozdevne neupravičene užitke gledanja. S samokritičnim pojmom *guilty pleasure* naj bi se očistili pregreh konzumiranja neumnih, ideoloških, zavajajočih vsebin, ki mimo našega dobrega okusa in inteligence kreirajo napačne ideale ter vrednote. Zanimivo je, da se je pojem *guilty pleasure* uveljavil razmeroma pozno, v devetdesetih letih prejšnjega stoletja, v dobi, ko je postmoderna ironija dobila svoj polni zamah; ko vse pogrošno gre, če le zavzamemo dovolj ironično ali cinično distanco in v tem uživamo s pravim ščepcem kritiškega uma in pravičniškega sramu. Vsebine, ki se jim predajamo, so itak neumne, mi, ki se jim predajamo, pa smo itak prepametni, da bi jim nasledli.

Resnica je po mojem obratna: te vsebine niso samo neumne (ali vsaj ne same po sebi neumne) in mi nismo samo prepametni za njih – še več, v točki, kjer se jim z užitkom posmehujemo, so natanko točke, kjer nas vendarle zagrabijo in na nas učinkujejo kljub naši boljši vednosti.

Kar me moti pri uživanju prek posredništva vednosti (samozavedanja ali ozaveščenosti – *wokeness*), ni le občutek superiornosti, ampak pokroviteljski odnos do vseh dozdevnih neumnežev, ki tem neumnostim nasedajo. Neizrečena, ampak obče privzeta predpostavka med nami ozaveščenimi je med drugim ta, da je obstajala doba (naših prednikov), ko so v popkulturnih pogrošnih vsebinah uživali kar tako, brez občutka krivde. Kaj pa če so bili pametnejši in so znali ločiti potopitev v žanre, v šund, od svoje vednosti in realnih stisk? Kaj pa če so vedeli, da je prepuščanje popkulturnim zvrstem lahko odrešujoče, inspirativno ali pa nas včasih – kar je nadvse blagodejno – pomaga zazibati v spanec? Kaj pa če so bili dovolj zreli, da so vedeli, da užitek pripada nečemu, česar se ne da v celoti nadzorovati, razumeti, in se zanj ni treba neprestano opravičevati?

Pametnejši ko smo, neumnejši postajamo. Popularno kulturne smeti postajajo neumnejše, bolj ko poskušajo biti pametne. In obratno, nekatera danes slavljena umetniška dela (od Dickenspa pa do filmske in TV-komedije) so nastala izključno za množično potrošnjo in zabavo. In, če naj obrnemo implikacijo v pojmu *guilty pleasure* – to, da so nekateri filmski in TV-izdelki ob razveseljevanju množic po naključju tudi umetnine, plodne za intelekt, jim lahko zlahka odpustimo. Namesto pojma *guilty pleasure* tako predlagam izraz *guilty wokeness*, to je ozaveščenost z občutkom krivde.





GOSPODAR PRSTANOV: BRATOVŠČINA PRSTANA | 2001



PREVZETNOST IN PRISTRANOST | 1995

Anja Banko

## Multipleks, VHS in retro nostalgija

Kaj je moj *guilty pleasure*? Težko vprašanje. Redkokaterega filmskega navdušenja se sramujem, do kategorije »tako slabo, da je že dobro« pa nimam posebnega odnosa. Ali nima vsak film take ali drugačne »resne« vrednosti – če ne s stališča spoznavanja zgodovine ali sedanjosti filmske krajine, pa v optiki antropološke radovednosti in raziskovanja *zeitgeista* nekega obdobja? Recimo, romantična srednješolska komedija z večno aktualno premiso Pepelke, ki išče svojega princa, **Lepotica v rožnatem** (Pretty in Pink, 1986, Howard Deutch), ali glamurozno-kičastih 5 sezon s 113 epizodami TV-serije **Miami Vice** (1984–1989). Za »retro« pogled, ki ga podpihuje spomin na večere pred petkovo televizijo dvajset let nazaj, imata nostalgichen pridih kulture, a hkrati šablonske banalnosti svojega časa. Sta zgledna in mesotoma pionirsko privlačna produkta množične kulture svojega časa – pilot serije **Miami Vice** »**Brother's Keeper**« (1984, Thomas Carter) je ne nazadnje postavil nekaj referenčnih videospotovskih prizorov neonske vožnje skozi velemesto ob spremljavi klasike Phila Collinsa »In the Air Tonight«.

A definicija *guilty pleasure* filma se zame ne skriva toliko v priznanju užitka ob ogledu slabega ali »preveč« *mainstream*, popularnega filma (kaj sploh je preveč *mainstream*?), temveč v načinu potrošnje: večkratni ogled v trenutkih, ko je volja na psu in človek hrepeni po prijetno-tolažečih občutkih, znanem razburjenju, ki ne glede na do potankosti poznano zgodbo odpelje absolutno stran od skrbi vsakdana. *Guilty pleasure* je eskapizem. Zdravilo, ki vedno učinkuje. Vrnitev v domači svet, v brezskrbno trajanje časa, ki se ponuja v filmski minutaži. Na neki način nostalgija, vrnitev v otroštvo. Ko je film naivnemu pogledu še predstavljal presežno resničnost in izpolnitev vsakdana ter ponudil varno zavetje *happy enda*.

Moj *guilty pleasure* je zato povezan s prvimi leti obiskovanja kina. To je bilo obdobje prvega multipleksa pri nas – svoja vrata je odprl Kolosej. Izlet v kino je bil dogodek – veliko mesto, polno velikih stvari: že stopnice, ki so vodile do vhoda, nad katerim

so viseli plakati najnovejših filmov, so bile veličastne. Za vrati kolona ljudi – kako veliko in presežno je bilo vse to za otroški pogled. V polni dvorani so se vrste sedežev strmo spuščale do tal. Sladek vonj po kokicah, šumenje vrečk z bomboni, prediren zvok srkanja kokakole iz prevelikih plastičnih kozarcev. Platno je bilo eno samo ogromno pričakovanje. Končno so se odvrtili napovedniki. Trenutek zatemnitve, dvorana potihne. Iz teme se oglasi šepet, globok ženski glas: »Svet se je spremenil. Čutim v vodi, čutim v zemlji, voham v zraku. Veliko tistega, kar je nekoč bilo, je izgubljenega, saj tistih, ki bi se spominjali, več ni.« Nato se izpiše: **Gospodar prstanov: Bratovščina prstana** (The Lord of the Rings: Fellowship of the Ring, 2001, Peter Jackson). V tistem trenutku sem bila na trnih, zasvojena.

Skrivnostno-melanholičen napev, zgodba iz davnega časa. Velika vojna med svetlobo in temo, med dobrim in zlim, zgodba o človeškem pogumu in šibkosti, o pohlepu in zaslepljeni volji do moči, ki junaško dejanje sprevrže v spečo tragedijo sedanjosti tega izmišljenega, a nenavadno domačega sveta. Mogočne pokrajine, elegantni vilini, pokončni vitezi, prikupni hobiti, demonski orki. Morda sem ob prvem ogledu premižala celo več filma, kot bi si upala priznati – nisem bila vajena vojnih prizorov in fantazijskih svetov. A še preden se je film končal, sem bila prepričana, da je to najboljšo, kar obstaja – **Gospodar prstanov** je postal otroško-najstniška obsedenost, hobi, ki mu človek v tovrstnih letih namenja kar največ časa. Vrhunec je bilo darilo – VHS kasete. V svetu čakalnih list v videotekah in presnemavanja filmov s televizije so imele originalne kasete posebno mesto – nisem jih imela veliko. **Gospodar prstanov** je bil tako nekaj časa na sporedu vsak teden – ogled je postal obred, skoraj religiozno dejanje. Kasneje se je spremenil v letni filmski večer, ki za dobrih dvanajst ur v vseh razširjenih verzijah trilogije izbriše skrbi z zavedanjem, da bo zmagalo dobro in bo svet na koncu stal na čudovitem novem začetku. Je eden redkih filmov, ki ga ne želim prevpraševati, ocenjevati ali analizirati. Je film, ki je in bo ostal prvinska izkušnja.

Bojana Bregar

Daleč od oči,  
daleč od srca

Kot prepričana hedonistka se skušam bolj malo meniti za dolgočasne koncepte, kot je greh. Koncept *guilty pleasure* se mi zdi kljub temu simpatičen, ampak po drugi plati ne gojim dovolj visokih kriterijev, da bi se mi zdel v asociaciji s seboj tudi uporaben.

Dejstvo je, da sem odraščala daleč od kakršne koli kinokulture, povsem odvisna od programskih idej tistih televizijskih postaj, ki so svoje signale zmogle poslati preko zasavskih hribov. Kar koli je bilo na TV, sem pač na neki točki pogledala, prebavila in izkoristila celoten potencial hranljivih vsebin. Od največjega *trasha* do prekrasnih in horizonte odpirajočih filmskih klasik, ki so jih na takratni RTV Slovenija še redno predvajali (#RIP).

Kar hočem reči: res nimam občutka, da kadarkoli grešim s svojo izbiro filmov in serij. Kar pa ne pomeni, da sem povsem *off the hook*. Ne zares. Moj *guilty pleasure* ni gledanje nečesa, ob čemer bi me zvijala sladka slaba vest, ampak je NEgledanje tisto, ki mi povzroča izmenjajoče se občutke krivde in užitka.

Kot samooklicana cinefilka, ki občasno kaj občudujočega napiše o filmu in si tako reče tudi »filmska kritičarka« (*gotta fake it till you make it*, ne?), imam nenehno slabo vest, ker ne gledam »dovolj«. Se pa pripeti, da kakšen film preprosto spregledam nalašč, povsem nalašč. Četudi je že 60 let na seznamu *Cahiers du Cinéma* in *Sight & Sound* in IMDb in bogve kje drugje, bo določen filmski naslov za vedno letel pod mojim radarjem – čeprav bo vztrajno obstajal nekje v vidnem polju. Tako kot solata, ki jo z najboljšimi nameni prineseš domov na začetku tedna, samo zato, da se je potem do konca tedna izogibaš, dokler ni dovolj uvela, da jo lahko za vikend končno vržeš v smeti. In greš na pico.

Tako je z mano in s filmi. Boljši Cinefilski Jaz mi nenehno nalaga, da bi nekatere izmed njih že zdavnaj morala vsaj videti, če že ne ljubiti. Predvsem se ta očitajoči ton zasidra v zavest, ko me na festivalih ignoranca in neznanje neizbežno spravita v zadrego. Živeti moram z nenehnim bremenom zavedanja, da sem lena in da najbrž nikoli ne bom postala kompletistka v poznavanju izbranega filmskega kanona.

Najbrž bi bilo fer razkriti kakšen naslov. Se prekrizati. Priznati svoje grehe. Se spovedati.

»Zakaj si grešila, moja hčerka?«

»Oče, ti filmi so preprosto tako ...«

»Pretenciozni?«

»Ja!«

»Dolgočasni?«

»Oh ja!«

»Ampak, saj jih še NISI VIDE LA! Kako lahko veš, da so pretenciozni? Kako veš, da ti ne bodo morda všeč?«

Res je, to je zelo dober argument. Ne vem, oče. Ne znam razložiti, a preprosto *vem*. Lahko bi rekli, verujem. Ali ni to poanta, oče? Noben od nas še ni bil v peklu, a vseeno nam ga ves čas dokaj vztrajno odsvetujete, *non*? Skratka, tu je kratek seznam mojih *guilty pleasures*, filmov, ki jih nisem videla (vsaj ne do konca) in ki jih najbrž, če je le mogoče, nikoli ne bom.

**Lani v Marienbadu** (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961, Alain Resnais) – film za tiste, ki mislijo, da bi radi študirali filozofijo, potem pa se po dveh letih prepisejo na arhitekturo.

**Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles** (1975, Chantal Akerman) – morda ga bom celo kdaj videla, zdaj pa je tu, ker še ni prišel čas za to (ter da zadosti ženski kvoti!).

**Pariz, Teksas** (Paris, Texas, 1984, Wim Wenders) in **Nebo nad Berlinom** (Himmel über Berlin, 1987, Wim Wenders) + najbrž vsi ostali Wendersovi filmi – učinkovitejši od vsake uspavalne tablete je Wenders dokaj tragično hkrati režiser, čigar filme ljubijo ljudje, ki imajo radi tudi mene. K sreči ne moreva oba obstajati v isti (budni realnosti), zato mojim prijateljem ni treba izbirati.

**Temni vitez** (The Dark Knight, 2008, Christopher Nolan) – isti problem, drugi prijatelji.

**Rim, odprto mesto** (Roma, città aperta, 1945, Roberto Rossellini), **Trpljenje Device Orleanske** (La Passion de Jeanne d'Arc, 1928, Carl Theodor Dreyer), **Torinski konj** (A torinói ló, 2011, Béla Tarr in Ágnes Hranitzky) + kakšen Bergman ali dva, kakšen Tarkovski, ki sem se mu uspela izogniti, in še kakšen Malick, za katerega mi nihče ne bo zameril.

Vem, krivično je razglasiti te filme za dolgočasne, če jih sploh še nisi videl. Resnično se sramujem tega, da sem se tako zlahka odločila, da me preprosto ne zanimajo in si tako za veke vekov zapravlja šanse za vzpon na cinefilski Olimp, obsojena, da bedno minglam v podzemlju med ostalimi plebejci, ki ne vedo, kako izgovoriti »Apichatpong Weerasethakul« in ki pri najboljši volji niso nikoli dokončali branja niti enega Bazinovega eseja iz *Kaj je film?*.

Toda, ali je to velika cena za to, da lahko svoj čas posvetim filmom, ki jih imam rada in v katerih zares uživam? Jaz mislim, da ne. Zato mi oprostite, grem že n-tič gledat **Briljantino** (Grease, 1978, Randal Kleiser). Brez slabe vesti. Samo z užitkom.

»Zakaj si grešila, moja hčerka?«  
 »Oče, ti filmi so preprosto tako ...«  
 »Pretenciozni?«  
 »Ja!«  
 »Dolgočasni?«  
 »Oh ja!«  
 »Ampak, saj jih še NISI VIDE LA!  
 Kako lahko veš, da so pretenciozni?  
 Kako veš, da ti ne bodo morda všeč?«



Ana Jurc



# Dobra umetnost slabih moških

Ob dani iztočnici bi lahko razgalila svojo (zelo resnično) lju-bezen do resničnostnih šovov in »dokumentarcev« o resničnih zločinih (o slavnih serijskih morilcih, poligamiji in verskih kultih vem več, kot je najbrž zdravo) ali, še huje, do kakega »ženskega« filma (te kvalifikatorje brez izjeme delijo arbitri, ki bodo vedno tudi našli utemeljitev, zakaj so akcionerji legitimna sprostitev, romantične komedije pa poneumljajoče abotnosti). A po tehtanju teh možnosti se težko ognem ugotovitvi, da je moj ultimativni grešni užitek v zadnjih desetih letih postala eksponentno rastoča skupina umetniških del: *dobra umetnost slabih moških*. Če se mi zdi skoraj v vseh drugih primerih koncept grešnega užitka bizaren, snobovski in arbitraren – zakaj bi se morala počutiti slabo, ker uživam ob nečem, kar nikomur ne škodi?, saj nisem katoličanka –, je zadnje čase težko ignorirati, da je kanonizirana umetnost v resnici minsko polje rasizma in mizoginije. Kaj naj torej do nje čutim? Je v 21. stoletju ta postala tisti famozni *guilty pleasure*?

Ločevanje umetnosti od umetnika ni samo predmet intelektualne razprave, ampak tudi čisto spontanah vzgibov. Nedavno sodno bitko med Johnnyjem Deppom in Amber Heard sem, tako kot mnoge znanke, spremljala z občutki prekipevajočega gneva in, proti koncu, frustrirane nemoči. Ali je **Mrtvec** (Dead Man, 1995) Jima Jarmuscha kljub temu film, h kateremu se bom rada vračala? Absolutno. V idealnem svetu bi vso umetnost, ki jo konzumiram, ustvarjali krasni ljudje s svetovnimi nazori, ki se popolnoma prilegajo mojim. Vedno znova se izkaže, da ni čisto tako. Živim v svetu, kjer absolutno verjamem trditvam v dokumentarcu **Zapustiti Neverland** (Leaving Neverland, 2019, Dan Reed) in vseeno privijem radio bolj na glas, kadar zavrtijo »Thriller« Michaela Jacksona.

Moje odločitve so intuitivne in pogosto nedosledne: Morrisseyevo glasbo še vedno obožujem, filmi Woodyja Allena so se mi uprli (tudi **Annie Hall** [1977]) in še posebej **Manhattan** [1979], ne samo novejši naslovi, ki tako ali tako ne bi bili pretirana izguba). Filme Alfreda Hitchcocka gledam, čeprav je bilo izdatno popisano, kako je obravnaval svoje glavne igralko. Ampak **Zadnji tango v Parizu** (Last Tango in Paris, 1972) Bernarda Bertolucciija? Vse, kar vemo o zlorabi Marie Schneider na tistem snemanju, mi je nepovratno uničilo gledalski užitek. Nekateri filmi Larsa von Trierja so mizogini in odvratni, drugi mojstrovine. Roman Polanski sodi v kanon velikih režiserjev. Ne verjamem, da bi morali Pabla Picassa zaradi njegovega psihičnega mrcvarjenja žensk črtati iz kanona umetnosti 20. stoletja, pa vseeno skoraj ne mine dan, da me ne bi kdo na internetu oklical za pobesnelo feministko. In seznam gre v resnici lahko v neskončnost: Sid Vicious, Phil Spector, Bill Cosby, James Brown, Kevin Spacey, William Burroughs, Caravaggio ... Sem pri čisto vsakem od njih dolžna preseči svoje pritlehno moraliziranje in se pokloniti geniju? Soditi »zgolj z umetniškimi vatlom«? Od kdaj se umetnost vrednoti ločeno od čustev?

Odgovor na tovrstne dileme seveda ni v prečesavanju umetnosti za zgolj in samo neoporečnimi ustvarjalci, še manj je odgovor cenzura ali prepovedovanje posameznih del. Doživljanje umetnosti je konec koncev stopanje ven iz polja udobja, razpiranje meja znanega in domačega. Ženske ne moremo iz svojih življenj preprosto odrezati umetnosti, ki so jo ustvarili (slabi) moški. Morda je dovolj že to, da določena protislovja ubesedimo, da se ne zadovoljimo zgolj s spektaklom nenehne razkrivanja temnih plati čaščenih figur. Morda je protistrup umetnost avtoric, pa naj bodo to Elena Ferrante, Sally Rooney, Maggie Gyllenhaal ali Greta Gerwig, katerih dela nas spomnijo, da so ženske lahko enako kompleksni, odpuščanja in niansirane analize potrebni liki kot moški.

Žiga Brdnik

# Gospodar odložene zadovoljitve



GOSPODAR PRSTANOV: KRALJEVA VRNITEV | 2003

V drugem letniku gimnazije smo si s tremi sošolci, ki smo bili kot rit in srajca – z Jašo, Janom in Luko –, v okviru obveznih izbirnih vsebin omislili filmski abonma, ki se je začel s filmom **Gospodar prstanov: Bratovščina prstana** (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, 2001, Peter Jackson). Takrat o avtorju knjižne serije J. R. R. Tolkienu in tolkienologiji seveda nisem imel pojma. Film me je čisto prevzel. Eden najbolj epskih uvodov vseh časov, čudovita Šajerska in njeni prebivalci, ki so neverjetno spominjali na nas Štajerce, grozljivi črni jahači, sublimne novozelandske gore, »You shall not pass!« v prizoru bitke med Gandalfom in gorečim balrogom, čudovito morbidna Galadriel, srhljivi Uruk-haii, vse-kar-povem-povem-z-globokim-basom-Saruman, goreče oko, čarobna filmska glasba Howarda Shora ... Frodo in Samo zbereta ves pogum, prečkata reko in se odpravita proti Mordorju, kraljestvu temnega gospodarja Saurona. In potem ... Konec. Kaj!? Kaj pa zdaj? »Čez eno leto.« Kaj čez eno leto? »Ja, čez eno leto bo drugi del.« Ne me jebat! Eno leto naj zdaj čakam al kaj?!

Zdi se mi, kot da še vedno čakam. In čakam. In čakam. Na to ne le za eno leto, ampak očitno za eno življenje odloženo zadovoljitev, ki jo je poleg vsega, kar mora imeti filmski *blockbuster*, izmojstril Peter Jackson. Še zdaj si vsaj enkrat na leto, ko se počutim samega ali utrujenega od iskanja vedno novega, ko zdravim korono ali zgolj hudega mačka, pogledam **Dva stolpa**

**Ja, idealist sem, zato ni čudno, da je moj guilty pleasure črno-bela zgodba o boju med ultimativnim zlom in ultimativnim dobrim, kjer na koncu zmaga prijateljstvo.**

(The Lord of the Rings: The Two Towers, 2002, Peter Jackson). Nekaj časa samo ta, drugi del trilogije, kot da lovim nekaj nepotešenega, nezadovoljnega, zamujenega. Iz inata: »Ne boste mi še enkrat tega naredili!« Kot neka filmska travma, ki mi jo je ta prekleti Jackson povzročil s to odložitvijo za eno leto. In hkrati kot čudovita filmska magija, ki nikoli, res nikoli – pa vsakič mislim, da je zdaj res za nekaj časa dovolj – ne ugasne. Ne, nisem, oboževalec Tolkienu, niti *Hobita*, literarnega predhodnika **Gospodarja prstanov**, še nisem prebral – no, zdaj sem si ga končno kupil, v angleškem izvorniku. Sem pa oboževalec **Gospodarja prstanov**. Zdaj si vedno znova pogledam vse tri dele, v »extended edition« seveda. Torej gre cel dan ali dva, če si ga vzamem na izi. Res, jaki napredek. Jana me vedno čudno pogleda s kaj-spet-to-gledaš pogledom, jaz pa sem že zatopljen v bajke o vilinih in orkih, v epske bitke in nepozabno prijateljstvo.

Ja, v končni fazi je prijateljstvo tisto, ki poganja ves film, in prijateljstvo je kakopak lahko odložena zadovoljitev, to je celo umetnost prijateljstva – da ti in tvoje zadovoljstvo nista na prvem mestu, ampak se prijateljstvo vseeno nekako vzdržuje – posredno, odloženo, takšno, ki nikoli, res nikoli ne ugasne. Ja, idealist sem, zato ni čudno, da je moj *guilty pleasure* črno-bela zgodba o boju med ultimativnim zlom in ultimativnim dobrim, kjer na koncu zmaga prijateljstvo.

Ivana Novak

# Komedija in stereotipi

Eden mojih nešteti grešnih užitkov so komedije, ki so polne stereotipov. Neki arhaični občutek ugodja me prešine, ko se v filmu pojavi prekomerni nacionalni stereotip, ki meji na avto-parodijo: na primer moški z baretko in zoprnim francoskim akcentom ali monstrozno disruptivni indijski igralec na hollywoodski zabavi – govorim seveda o Petru Sellersu v mojstrskih likih Inšpektorja Clouseauja (**Rožnati panter** [The Pink Panther, 1963]) in Hrundija Bakshija (**Zabava** [The Party, 1968]). Prekomerna identifikacija s stereotipi, ki je bila nekdanji zlati standard filmskih komedij in parodij, danes postaja nekaj umazanega s stališča kulture, ki se zgraža ob sleherni sledi stereotipizacije (zlasti spolne in rasne, pa tudi nacionalne). V današnji kulturi budnosti so stereotipi sumljivi, nezaželeni in deležni zgražanja in prezira, dela, v katerih nastopajo, pa so postala tudi objekt brisanja.

Žanr komedije živi od stereotipov, tipov, klišejev. Likom ne pripisuje singularne osebnostne globine, temveč opazuje njihovo plitkost, ponovljivost, generičnost, tipskost. In stare komedije so si še lahko privoščile to, kar je danes nezaslišano: da so verjele v spolno razliko, v stereotipne ženske in stereotipne moške.

Vrhunski primer in veliko delo duha na področju spolnih stereotipov je komedija **Nekateri so za vroče** (Some Like it Hot, 1959) Billyja Wilderja. Na prvi pogled se zdi, kot da se noben film v zgodovini ni tako polastil stereotipov kot prav ta. Glavna junakinja Sugar, ki jo igra Marilyn Monroe, se nahaja v eni svojih najslavnejših vlog neumne blondinke, damice v težavah, ki išče in potrebuje moža, po možnosti milijonarja. Moška junaka Jerry in Joe se na begu pred mafijci preoblečeta v ženski in poskrbita za enega starodavnih komičnih učinkov: moška, ki sta oblečena v ženske obleke.

A v zgodovini komedije redko najdemo tako subverzivno zgodbo preoblačenja kot Jerryjevo. On je »pravi moški«, ki protestira proti preoblačenju v ženske, kot bi nezavedno slutil, da je ženskost nalezljiva. Boječe se oklepa svoje moškosti, prevzema ga paranoični strah pred tem, da bi se požensčil. A mora se živeti v petke in nedrce, saj so mu za petami mafijci. Joe ga bodri: »Ti si ženska, ti si ženska!« In Jerry zlagoma postane ženska. Po začetnem odporu kar zdrsne v žensko vlogo: uživa v prijateljevanju z drugimi ženskami, v deljenju skrivnosti, bodrenju in ščipanju (spomnimo se prizorov na vlaku). Komedija doseže vrhunec, ko Jerry kot subjekt izgine in oder prevzame njegova umetna maska v obliki Daphne. Potem ko Daphne preživi lep zmenek z milijonarjem Osgoodom, se z njim zaroči. Če se Jerry sprva ne more otresti vloge moškega, se zdaj nikakor ne more otresti vloge ženske. V hotelski sobi Joe Jerryja oz. Daphne prepričuje: »Ti si moški, ti si moški!« A maškarada je nalezljiva. Biti ženska je preveč super – *zaročena je z milijonarjem* – zakaj, za vraga, bi se spremenila nazaj v moškega?

Lepo je, da se Jerry v totalnosti poistoveti s stereotipom »neumne blondinke«, ki ga je v tistem obdobju Hollywooda utelešala Marilyn Monroe. V tem je nekaj subverzivnega, veliki priklon Marilyn in stereotipu, ki govori o Marilyn kot o inferiorni igralki, zgolj spolnem objektu. Kajti istočasno gre pri Jerryjevi spreobrnitvi v ta stereotip za zavrnitev drugega stereotipa – vloge toksičnega moškega, ki bi raje umrl (dobesedno, pod streljo mafijcev), kot da bi ga videli (ali da bi se videl) v ženskih oblekah (konotacija tega moškega odpora proti preoblačenju je, da so ženske inferiorne). Nato pa se zares »požensči« in v tem uživa. Zaljubi se. Razbremeni se tesnobe, ki prežema moškost. Svoje toksične subjektivnosti se torej znebi tako, da se obleče v stereotipni »objekt«.

Stereotipi v tej klasiki so transformativni: slabega moškega uspejo spremeniti v dobro (zaljubljeno) žensko, katere pomanjkljivost oziroma nepopolnost – na kar se sklicuje film z zadnjim stavkom »Nihče ni popoln« – je ta, da je pod masko zgolj moški. Preoblačenje torej uspe zamajati sveto gotovost moškega, da je res moški. In to ni majhen dosežek. Če ženske intrinzično vedo, da si ženskost nadenejo šele v procesu maškarade,<sup>1</sup> moški subjekt pogosto pretirano verjame v svojo moškost. Wilderjev film je komedija, ki razreši to težko breme ontološke tesnobe – ali sem res moški, ali sem res ženska? –, in to prav skozi igranje s tradicionalnimi, tako rekoč »antičnimi« spolnimi stereotipi.



<sup>1</sup> Alenka Zupančič, 2017, *What Is Sex*, The MIT Press, str. 55–57.



*Nejc Pohar*  
 Bogovi vse hitreje  
 padajo na glavo

Na začetku marca 2022 je Coca Cola razglasila umik z ruskega trga, sredi maja istega leta je ruski proizvajalec pijač Očakovo napovedal lansiranje treh pijač, primerljivih s pijačami ameriške korporacije. Tako so Coca Colo, Fanto in Sprite zamenjale Coolcola, Fancy in Street, pri tem pa ob podobnih imenih ohranile podoben dizajn. V filmu **Ena, dva, tri** (One, two, three, 1961, Billy Wilder) zahodnonemškega direktorja Coca Cole C.R. MacNamara, stacioniranega v zahodnem Berlinu (vsaka podobnost z ameriškim obrambnim sekretarjem Robertom S. McNamara ni naključna), obiščejo trije predstavniki sovjetskega državnega podjetja, da bi se z njim pogodili o vstopu Coca Cole na sovjetsko tržišče, začeni s šestimi polnilnicami, zgrajenimi v Moskvi, Leningradu, Stalingradu, Kijevu, Harkovu in Minsku, a se dogovor zaplete že ob vprašanju, ali Američani Sovjetom zaupajo formulo ali jim prodajajo sirup. Na prigovarjanje Sovjetov, da Coca Cole ne potrebujejo, ker bi jo v nasprotnem primeru iznašli že sami, jim MacNamara odgovori, da so leta 1956 in 1958 poskušali ukrasti formulo, a jim to ni uspelo, »lani pa ste lansirali imitacijo, Kremlin Colo, jo poslali v satelitske države, a je niso hoteli piti niti Albanci«. Ko z njimi končno sklene poslovni dogovor (»Napoleonu ni uspelo, Hitlerju ni uspelo, a Coca Cola bo zmagala«), ga direktor iz Atlante grobo prekine, rekoč, da se trgov za Železno zaveso ne bi dotaknil niti s palico.

Zapleti se s tem pravzaprav šele začnejo, saj se hčerka direktorja iz Atlante, ki naj bi jo MacNamara ob njenem obisku čuval v Berlinu, skrivaj poroči z Vzhodnim Nemcem Ottom (»Kapitalizem je kot mrtev slanik v mesečini. Sveti se, a smrdi«; »Pred cocacolojskim kolonializmom bova zbežala v Moskvo« ...), ki se zaradi zmešnjav znajde v Vzhodnem Berlinu. Vmes se izkaže, da je direktorjeva hčerka z njim noseča, MacNamara ob zvokih Wagnerjeve »Valkire« obišče Vzhodni Berlin, kjer skuša Otta zamenjati za svojo brhko tajnico ... Ob koncu filma se, kot se za komedijo zmešnjav spodobi, stvari uredijo, a film se konča tako, da MacNamari iz avtomata za Coca Colo pade steklenička Pepsi Cole.

Ob tej situaciji iz filma, posnetega leta 1961, ki napoveduje čase *which are yet about to come*, velja spomniti, da je Fanta nastala v Nemčiji kmalu po začetku druge svetovne vojne, ko se je Coca Cola umaknila z nemškega tržišča. Takratni ameriški trgovinski embargo je vplival na dobavo surovin in Fanta, izhajajoča iz pojma fantazija, je tako nastala kot pijača, sestavljena izključno iz surovin, dobavljivih na nemškem tržišču – sirotke, sladkorja rdeče pese in jabolčnih olupkov. Med drugo svetovno vojno so jo v Nemčiji ob pomanjkanju sladkorja velikokrat uporabljali kot substitut, kot sladilo, ter jo kot ojačevalec okusa dodajali drugim jedem, predvsem juham in sladlicam. Fanto so nehali proizvajati po koncu druge svetovne vojne, a jo je korporacija Coca Cola po lansiranju ključnega konkurenta, Pepsi Cole, pod istim imenom, a z drugo recepturo, ponovno začela proizvajati leta 1955. To je bila prva pijača, ki jo je začela proizvajati Coca Cola pod drugim imenom ter jo vzpostavila kot samostojno blagovno znamko. Pepsi Cola je tovrstno strategijo v primerjavi s Coca Colo uporabila že leta 1940, ko je njen direktor Walter Mack najel temnopoltega Hermana Smitha, »oglaševalca iz vrst zamorskih medijev«, kot človeka, ki mu je pomagal promovirati Pepsi v afroameriški skupnosti. Če je Coca Cola sprva veljala za belsko pijačo, Pepsi pa za črnsko, je Coca Cola svojo prvo sekundarno blagovno znamko, Fanto, vzpostavljeno v nacistični Nemčiji kot posledico odsotnosti Coca Cole, vzpostavila kot odgovor na popularnost Pepsi Cole pri afroameriški populaciji.

J.S. Pemberton se je v ameriški državljanski vojni bojeval na strani konfederacije, bil ranjen ter kot mnogi drugi vojaki postal odvisen od morfija, predpisovanega kot sredstvo za lajšanje bolečin. Svojo odvisnost je začel zdraviti s francoskim koka vinom, mešanico alkohola in kokaina, ki, kot beremo v oglasu iz leta 1885, nemudoma ozdravi »duševno in fizično depresijo, nevralgijo, izgubo spomina in nespečnost. Milijoni ljudi, tako fizično kot mentalno izgarani, se spopadajo s trpljenjem in s tem kažejo kot junaki v bitki življenja, zaskrbljeni nad lastnim

zdravjem, ki ga bodo gotovo pridobili z uporabo Pembertonovega francoskega vina koka.« Naš poudarek je v tem, da Coca Cola ni nastala kot zdravilo za lajšanje bolečin, ampak kot stranski proizvod substituta zdravila za lajšanje bolečin, ki povzroča odvisnost, torej morfija. A Coca Coli niso odstranili ekstrakta kokinih listov, ampak alkohol. Coca Cola je torej pijača, ki je nastala kot stranski produkt substituta posledic ameriške državljanske vojne, torej kokaina, ki zdravi morfijsko odvisnost, še več, nastala je kot pijača, ki jo je izumil bivši vojak konfederacije. Tako je že v njenem izvornem imenu vrzel, prazni označevalec; vino najprej nadomesti izvleček kokaina, ki mu kasneje umanjka kofein, kmalu zatem pa še sladkor.

Na začetku 20. stoletja je v Ameriki potekala divja vojna za registracijo blagovne znamke Coca Cola. Njen izumitelj, zdravnik in morfijski odvisnež J.S.Pemberton, jo je prodal različnim ljudem, ne da bi ti vedeli drug za drugega, a je leta 1888 večinski delež kupil Asa Candler, ki je v Atlanti kot lekarnar obogatel že prej ter imel dovolj sredstev, da je v boju proti ponarejevalcem najel skupino odvetnikov, med njimi leta 1904 fanatičnega Harolda Hirscha, ki se je začel boriti proti ponaredkom. Tako so Afri-Kola, Cafe-Coca, Candy-Cola, Carbo-Cola, Celery-Cola, Celro-Kola, Charcola, Chero-Cola, Cherry-Kola, Citra-Cola, Co-Co-Colian, Coca and Cola, Coca Beta, Coke Extract, Coke-Ola, Cola-Coke, Cola-Nip, Cold-Cola, Cream-Cola, Curo-Cola, Dope, Eli-Cola, Espo-Cola, Farri-Cola, Fig-Cola, Four-Kola, French Wine Coca, Gay-Ola, Gerst's Cola, Glee-Nol, Hayo-Kola, Heck's Cola, Jacob's Kola, Kaw-Kola (»Has the Kick«), Kaye-Ola, Kel-Kola, King-Cola, Koca-Nola, Ko-Co-Fem-A, Koke, Kola-Ade, Kola-Kola, Kola-Vena, Koloko, Kos-Kolo, Femon-Ola, Fime-Cola, Foco-Kola, Fuck-Ola, Mellow-Nip, Mexicola, Mint-Ola, Mitch-O-Cola,

**Coca Cola je torej pijača, ki je nastala kot stranski produkt substituta posledic ameriške državljanske vojne, torej kokaina, ki zdravi morfijsko odvisnost, še več, nastala je kot pijača, ki jo je izumil bivši vojak konfederacije. Tako je že v njenem izvornem imenu vrzel, prazni označevalec; vino najprej nadomesti izvleček kokaina, ki mu kasneje umanjka kofein, kmalu zatem pa še sladkor.**

Nerv-Ola, Nifti-Cola, Noka-Cola, Pau-Pau Cola, Penn-Cola, Pepsi-Cola, Pepsi-Nola, Pillsbury's Coke, Prince-Cola, QuaKola, Revive-Ola, Rococola, Roxa-Kola, Sherry-Coke, Silver-Cola, Sola-Cola, Standard-Cola, Star-Cola, Taka-Kola, Tenn-Cola, Toka-Tona, True-Cola, Vani-Kola, Vine-Cola, Wine Cola in Wise-Cola podlegle pravnemu stroju, ki jih je mlel, drugo za drugo, da bi do leta 1923 zmagal v dovolj primerih, da je z njimi lahko vzpostavil 650-stransko biblijo Coca Cole, ki je delovala kot precedens za vzpostavitev prava blagovnih znamk. Če torej svet še vedno temelji na fosilnih gorivih kot stranskem produktu mrtvih živali in rastlin izpred milijonov let, potem izvor Coca Cole lahko iščemo v posledicah ameriške državljanske vojne.

Če lahko v filmu PT Andersona z naslovom **Tekla bo kri** (There Will Be Blood, 2007) prepoznamo perverzno naravo začetkov kapitalizma, potem lahko zmagoslavje Coca Cole prepoznamo v zaključni sekvenci zadnje sezone **Oglaševalcev** (Mad Men, 2007–2015). V njej se Don Draper, sam, osamljen in sesut, znajde v newagerskem letovišču, kjer med meditacijo za zaprtimi očmi ustnice sprosti v rahel nasmeh. Po rezu se v celoti odvrti enominutna reklama za Coca Colo iz leta 1971 z naslovom *Hilltop*. Na vrhu hriba vidimo nasmejano skupino mladih ljudi različnih barv kože, oči, pričesk in oblek, različnih življenjskih slogov, od kravatarjev do hipijev, od ljudi, oblečenih v etnična oblačila, do tehničarskih *geekov*, ki kot zbor pojejo »himno« Coca Cole. Vsi v rokah držijo stekleničko Coca Cole, na kateri je njeno ime izpisano v različnih jezikih. Pesem je leta 1971, ko je Coca Cola lansirala kampanjo, postala orjaški hit, Coca Cola je 80.000 dolarjev, pridobljenih iz avtorskih pravic komada, donirala Unicefu.

V tej gesti se leta 2015 ob prvem prikazovanju zadnje sezone **Oglaševalcev** retrogradno vzpostavi novi red kapitalizma, ki mu je apropiirano vse, kar se mu je dotlej upiralo; to je mogoče prav s prešitjem fikcije in fakcije znotraj fikcije, v kolikor oglaševanje samo postavimo prav na rob med obema ravnema resničnosti in v njem prepoznamo premik od oglaševanja produktov k oglaševanju afektov.

Če film **Bogovi so padli na glavo** (The Gods Must be Crazy, 1981, Jamie Uys) gledamo na način, kako objekt poželenja, torej stekleničko Coca Cole, odstraniti iz predmodernega sveta, da bi v njem zavladovala harmonija, se ob njegovem koncu izkaže, da je tovrstna odstranitev, torej trenutek, ko Bušman Xi vrže stekleničko z roba visoke planote v svet tam spodaj, v svet pod oblaki, morebiti svet urbanih metropol, pravzaprav le premestitev, ki še predvideva harmoničnost predmodernega sveta, potem konec Makavejevega filma **Coca Cola Kid** (1985), kjer samouničenje lokalnega avstralskega proizvajalca osvežilne pijače ob

From the Director of "Montenegro"...  
A New Formula for Comedy



A New Film by  
DUSAN MAKAVEJEV  
Starring ERIC ROBERTS  
& GRETA SCACCHI

# The Coca-Cola

# Kid

CINEMA ENTERPRISES and DAVID ROE present a film by DUSAN MAKAVEJEV  
 ERIC ROBERTS GRETA SCACCHI "THE COCA-COLA KID" with BILL KERR  
 Executive Producer LES LITHGOW Co-Producer SYLVIE LE CLEZIO Production Designer GRAHAM (GRACE) WALKER  
 Costume Designer TERRY RYAN Director of Photography DEAN SEMLER A.C.S. Original Music Score WILLIAM MOTZING  
 Original Songs TIM FINN Screenplay by FRANK MOORHOUSE Based on Short Stories by FRANK MOORHOUSE  
 Produced by DAVID ROE Directed by DUSAN MAKAVEJEV



**Cinecom** / **FILM**  
 INTERNATIONAL FILMS / GALLERY

PLAKAT ZA FILM COCA COLA KID | 1985

**Če je Žižek v Coca Coli brez sladkorja in kofeina prepoznal »čisti videz, umetno oblubo substance, ki ni nikdar materializirana«, a je ta čisti videz pravzaprav že vpisan v njen nastanek z odvzemom najprej alkohola, kmalu zatem derivata kokaina, se Coca Cola v novem svetu ponovno materializira, a kot obluba neskončno majhnega, nedeljivega delca materije, torej piksla.**

spoznanju, da ga je Coca Cola prevarala in s tem onemogočila, časovno sovpadе začetkom naslednje svetovne vojne, deluje kot kritika reaganovske politike 80. let, a hkrati prepozna večno vračanje istega kot izmenjevanje demokratičnih in republikanskih politik kot enotne strategije ameriškega imperializma. V tem smislu oglaševalskega stroja nikakor ne gre postavljati na eno izmed obeh strani političnih vrednot, ampak za njimi videti kapitalsko logiko. Tako tudi tradicionalne delitve republikancev in demokratov kot konzumentov Coca Cole na eni in Pepsi Cole na drugi strani ne gre videti kot borcev za raznolike politične vrednote, ampak le kot način, kako pretakati kapital z leve na desno in nazaj.

James Farley, desna Rooseveltova roka, kreator New Deala, je zaradi nestrinjanja, da Roosevelt kandidira za predsednika še tretjič, leta 1940 odstopil z vseh položajev demokratske stranke in postal predsednik uprave izvozne korporacije Coca Cole. Leta 1946 je oznanil, da »ljudstva Evrope, Azije in Afrike na ameriško nacijo gledajo kot na nacijo, ki jih bo popeljala iz težav. Od nas pričakujejo posojila, surovine in pomoč. Znašli smo se v svetu, kjer je nevarnost sovražnika še bolj subtilna, bolj surova in bolj fantastična, kot smo jo kadarkoli lahko mislili. Prišel je čas, ko smo Američani soočeni z agresivnimi, brezbožnimi in izdajalskimi praksami totalitarnega komunizma.« V francoski Četrta republiki je Coca Cola torej naletela na silen odpor, ne samo Komunistične stranke, ampak tudi katoliških sil blizu francoskim kmetom. Tako je Temoignage Chretien leta 1950 zapisal, da je Coca Cola treba označiti kot »avantgardo ofenzive, ki cilja na ekonomsko kolonizacijo, proti kateri se moramo boriti«. A je Četrta republika že do leta 1951 zgladila vse notranje spore, predvsem konflikte med ministrstvom za zdravstvo in finančnim ministrstvom, s tem pa Coca Coli odprla prosto pot v Francijo.

Poudarek je torej na tem, da kapitalaska apropiacija zgodovinske okoliščine »pojmuje« kot način definiranja zgodovine – do konca druge svetovne vojne poteka z utrjevanjem pozicije določene blagovne znamke, po drugi svetovni vojni kot mejniku v razvoju kapitalizma pa potrošnike nagovarja z množenjem blagovnih znamk znotraj iste strukture, s tem pa se začenja vzpostavljati kot sistem, ki je sposoben prisvajanja malodane celotnega sveta, drugih, drugačnih produkcijskih sistemov znotraj njega, ob pogoju ohranjanja svojega lastnega okvira, torej okvira prisvajanja presežne vrednosti. Tovrstna inherentna strategija temelji na malodane infinitezimalni personifikaciji, a s tem že dosega univerzalnost v obliki prisvajanja presežne vrednosti. Po tej logiki se bo, če si drznemo nedostojno napovedovati prihodnost, Coca Cola po koncu vojne na rusko tržišče vrnila s kapitalskim prevzemom pijače Coolcola, ki jo je Rusija ob embargu vzpostavila na lastnem tržišču, a z ohranitvijo tega imena.

V novem svetu Coca Cola kot agent želje vzpostavlja strategije personifikacije dobesedno *ad infinitum*, njen zadnji produkt, ki ga je maja 2022 lansirala v omejenih količinah, se imenuje Coca Cola Zero Sugar Byte/ Limited Edition: »Srknite čarovnijo in spoznaj, kakšen okus ima piksel. Dobi svojo pločevinko, preden izgine v *metaversu*!« Če je Žižek v Coca Coli brez sladkorja in kofeina prepoznal »čisti videz, umetno oblubo substance, ki ni nikdar materializirana«, a je ta čisti videz pravzaprav že vpisan v njen nastanek z odvzemom najprej alkohola, kmalu zatem derivata kokaina, se Coca Cola v novem svetu ponovno materializira, a kot obluba neskončno majhnega, nedeljivega delca materije, torej piksla. Premik od univerzalnega k limitu konkretnega, v kolikor v pikslu prepoznamo najmanjšo enoto slike, točko brez oblike ali določene velikosti, ki vsebuje le informacije o karakteristiki slike (barva, intenzivnost), poteka vzporedno s prihodnostjo filma, ki se, preko algoritemskih informacij, kaže kot popolnoma personificiran, prilagojen posamezniku.

Coca Cola tako nadaljuje s serijo podproduktov, ki so količinsko omejeni, s tem pa že »ojačano« fetišizirani. S tovrstno strategijo omejenih serij v nekem smislu odkrito oznanja nesvobodnost trga. Če smo si v socializmu želeli pločevinke Coca Cole, se kapitalizem počasi, a gotovo prevrača v neofeudalizem, kjer je tovrstna želja prignana do skrajnosti, korporacija jo vzpostavlja kot mogočo le v omejenih serijah, s tem pa že vzpostavlja navidezno singularnost kot strategijo jačanja lastnega položaja. Če se je Coca Cola nekoč oglaševala s sloganom *taste the feeling*, se danes, v omejenih serijah, ponuja kot pijača, ki obljublja – *the taste of the pixel*.

Žiga Brdnik

# Nikogaršnji hlapci

V dneh praznovanja častitljivih šestdesetih let obstoja hkrati praznujemo tradicijo kritičnega mišljenja o gibljivih sličicah in družbi, od prejšnjega stoletja na edinstven način reflektirani v mediju filma. Poleg tega – kot se je jasno izkazalo skozi raziskovanje teme, ki se na naslednjih straneh razgrinja pred vami – pa praznujemo tudi nepogrešljivo vlogo javne Radiotelevizije Slovenija pri gojenju tega kritičnega mišljenja in filmske kulture. Brez okolišenja je treba zapisati, da brez RTV Slovenija tudi revije *Ekran* s tako dolgo in spoštovanja vredno tradicijo v takšni obliki gotovo ne bi bilo, saj sta od vseh začetkov prepleteni – po človeški in idejni plati. Ob veselih dogodkih, ki spremljajo okroglo obletnico, zato ne smemo pozabiti, da so z brezsravno politično uzurpacijo javnega medija vedno bolj načeti temelji, na katerih slonita tradicija filmske (in družbene) kritike ter s tem tudi *Ekрана*. Praznovanje ima ob napadih na javni medij, ki – roko na srce – zaradi političnega vpletanja in dolgoletnega zanemarjanja peša že kar nekaj časa, zato grenak priokus. Nazdravljanje, medtem ko naši kolegi in kolegice doživljajo vsakodnevno šikaniranje, diskreditacije, žalitve in mobing, ne sme in ne more biti brezskrbno veseljačenje, ampak nujno tudi klic k ohranitvi javnega medija in širjenju, ne krčenju njegove avtonomije in odprtosti. In ta klic je v skladu s tradicijo *Ekрана* lahko najbolj glasen prav skozi pisano besedo v obliki kritike, teorije in esejistike, ki so že od nekdaj zaščitni znak revije. Teksti, ki jih lahko preberete v nadaljevanju – osredotočeni predvsem na javno radiotelevizijo in širši družbeni fenomen televizije kot takšne –, predstavljajo naš majhen prispevek k prepotrebnim, najširši možni debati o nadaljnjem obstoju in načinu delovanja javnega medijskega servisa RTV Slovenija.

Začenjamo s pogovorom z dolgoletnim sodelavcem *Ekрана* in RTV Slovenija Matjažem Zajcem, ki je svojo novinarsko in kritiško pot začel v revolucionarnih šestdesetih, ko je na

krilih osvoboditve vseh vrst tudi pri nas vzbrstela in zacvetela žlahtna filmsko-kritiška misel. Osnovni potisk je prišel prav iz javnega Radia Slovenija, kjer je pod vodstvom legendarne Rape Šuklje nastala oddaja *Gremo v kino*, v kateri se je med drugim kalila prva filmsko-kritiška generacija, ki je leta 1962 ustanovila tudi revijo *Ekran*. Nekoliko nostalgичno spominjanje na genezo slovenske filmske publicistike pa ne služi kot romantiziranje nekih davno minulih, »zlatih« časov, ampak kot temelj za analizo vloge RTV Slovenija pri razvoju filmske kulture in kritični pretres njene polpretekle zgodovine, ki je privedla do trenutnega alarmantnega stanja. V času, ko kapital vedno bolj neizprosno narekuje, kaj gledamo in kako razmišljamo, pri tem pa pospešeno demontira vse preostanke javnega, ni težko spredvideti neprecenljive vloge javnega medijskega servisa – ne le za informiranje prebivalcev in prebivalk Slovenije, ampak tudi za širjenje njihovih obzorij, ostrenje kritičnega pogleda in posluha, ki sta v hipermediatizirani družbi spektakla predpogoj za kritično mišljenje. In to vlogo »nacionalnega kina«, kot piše Ivana Novak, kljub vedno bolj zahtevnim razmeram še vedno (v pandemičnih časih pa še posebej) igra. Marsikaterega filma, serije ali nadaljevanke si namreč brez televizijskih kanalov Televizije Slovenija in očitno podhranjene spletne pretočne platforme Multimedijskega centra RTV Slovenija ne bi mogli ogledati. Pri tem je ključno, da filmski program v vseh oblikah za nas izbirajo filmski strokovnjaki in strokovnjakinje, ljudje iz mesa in krvi, ki čutijo in kritično motrijo družbo z enakimi čuti kot mi, ne pa enigmatični algoritmi, ki z bliskovito hitrostjo preračunavajo naše ravnanje v vedno bolj zaprtih spletnih mehurčkih.

To nas bo neizbežno pripeljalo v aktualnost poskusa političnega prevzema radiotelevizije, njegovih posledic in upora proti temu. RTV namreč ni zgolj neka mastodontska institucija, kot si radi mislimo, tudi ni zgolj signal, ki potuje po radijskih



valovih, bakrenih kabljev ali optičnih vlaknih. V prvi vrsti je kolektiv več kot 2000 zaposlenih, ki poleg prirodne tarče za kritiko predstavljajo tudi izjemno širino raznovrstnih znanj in veščin, pisano paleta medosebnih odnosov, poznavanja družbe in ne nazadnje velik potencial za delavsko organiziranje, ki se kaže kot temelj za zagotovitev prihodnje avtonomije javnega medija. Predstavniki in predstavnice sindikatov RTV Slovenija, ki se v zadnjih mesecih s serijo protestov, demonstracij in stavk bolj ali manj aktivno borijo proti politični uzurpaciji, v prispevku Kristine Božič ne kritizirajo le trenutne politične situacije, ampak odkrito spregovorijo tudi o tem, da je sama institucija v marsičem okorela in da se ni dovolj naslonila na tiste, za katere in s pomočjo katerih nastaja: gledalke in gledalce, poslušalke in poslušalce, bralke in bralce, delavke in delavce. Skozi sindikalni boj za obstanek kličejo po debati o nadaljnji vlogi radiotelevizije, ki ni šla v korak z vedno hitreje spreminjajočimi se razmerami, ampak je stopicala na mestu, marsikje pa celo nazadovala. Priznavajo, da niso bili dovolj povezani v skupnost, da niso bili dovolj odprti, kar je v goli borbi za preživetje hvalevreden prvi korak k premisleku o prireditelju »javen« v nazivu zavoda RTV Slovenija. Če ne prej, je zdaj postalo jasno, da strankarska politika ni in ne more biti branik javnega – na vseh ravneh družbe, ne le v medijih –, zato je široka mobilizacija ljudi nujna, če želimo drugače organizirane in bolj demokratično delujoče medije kot enega stebrov drugače organizirane in bolj demokratično delujoče družbe.

Televizija že dolgo ni več zgolj naprava, ampak fenomen sam po sebi, kar po zadnjem, še kako pestrem in kaotičnem desetletju kot pribito drži tudi pri nas. Zato smo RTV Slovenija postavili tudi v širši kontekst mednarodnega in slovenskega televizijskega prostora, ki je v marsičem edinstven, hkrati pa neizbežno podvržen globalnim tokovom, ki k nam pogosto pljuskejo (pre)pozno. To prinaša prednosti in slabosti,

predvsem pa je ploden teren za vznik raznolikih fenomenov, dobrodošlih za kritično pretresanje in indikativnih za mnogo več kot zgolj »televizijo«. V času, ko televizija znova izriva kino s piedestala sedme umetnosti, se je dobro ozreti na preteklo desetletje, v katerem je javna televizija na številnih področjih začela izgubljati primat in veljavo, marsikje drugje pa prav z na videz že preživetimi formati ali entuziastičnimi prebliski znova zablestela v polnem sijaju. Kot piše Jaša Lorenčič, je RTV ravno v trenutku, ko slovenski športniki in športnice množično dosegajo vrhunske rezultate na svetovni ravni, izgubila primat športnih prenosov in komentatorskih osebnosti, kar pa je vplivalo tudi na enako dostopnost teh uspehov vsem prebivalkam in prebivalcem. In medtem ko filmu naklonjene države in vedno bolj tudi medijske korporacije vlagajo vedno več v digitalizacijo filmske in video dediščine, se je pri nas ta debata šele prav začela, arhiv RTV Slovenija – neizmerna zakladnica informativnih, izobraževalnih, filmskih in drugih kulturnih vsebin – pa ob pomanjkanju prave strategije in financiranja, kot slišimo, počasi propada.

Tako kot televizija ni zgolj naprava, tudi časovni zamik ni zgolj funkcija na daljincu. Tudi napad na avtonomijo RTV Slovenija ni zgolj napad na javno radiotelevizijo, temveč na odprto, demokratično, solidarno, informirano, izobraženo, filmsko in nasplošno kulturno bogato družbo. Zato ob šestdesetletnici *Ekrana* nazdravljamo naporom za njuno ohranitev in pozivom k neizbežni debati o tem, kakšen javni medij in medijski prostor potrebujemo ter hočemo. Ker le tako nismo in ne bomo nikogaršnji hlapeci!

Žiga Brdnik

# Matjaž Zajec:

»Nacionalka bi morala izkoristiti izrazito komercializacijo in pogrošnost večine televizij v Sloveniji«

Šestdeseta leta, čas družbenega vrenja po vsem svetu, so bila tudi za filmsko novinarstvo in publicistiko v Sloveniji prelomno obdobje. Oktobra leta 1962 je prvič izšla revija *Ekran*, katere 60-letnico praznujemo s to posebno izdajo. Desetletje prej nastala oddaja Radia Slovenija *Gremo v kino* – pod vodstvom urednice in kritičarke Rape Šuklje – je sooblikovala prvo generacijo filmskih kritikov. Branko Šömen, novinar iste radijske redakcije za kulturo, je bil med soustanovitelji *Ekрана*, skupaj z Vitkom Muskom iz Vesne, slovenskega distributerja za tuje in domače filme, in Tonijem Tršarjem, novinarjem časopisa *Dnevnik*. »Musek je bil filmski entuziast, ki je za pisanje filmskih kritik in pisanje o filmu vabil vse, ki jih je do ustanovitve *Ekрана* film zanimal le ljubiteljsko, za mnoge pa je bilo sodelovanje v *Ekranu* začetek njihovega kontinuiranega pisanja o filmu. V uredništvu *Ekрана* sem prišel s Šömnom in Tršarjem,« se spominja takratni študent novinarstva Matjaž Zajec, ki je bil del te prve »filmsko-kritiške scene« – najprej kot novinar in kritik oddaje *Gremo v kino*, tednika *Mladina* in revije *Ekran*, kasneje pa filmski selektor in urednik uredništva za tuje igrane sporede (zdaj uredništva filmskega programa) na Televiziji Slovenija. V pogovoru z njim smo obujali spomine na dobrega pol stoletja pisanja, urednikovanja in programiranja, predvsem pa razgrnili nepogrešljivo vlogo javnega medijskega servisa, katerega javno poslanstvo in avtonomija – nepogrešljiva tudi na filmskem področju – sta zaradi vedno bolj brezsravnega vpletanja politike in dolgoletnega zanemarjanja vse bolj ogrožena.

\*\*

## ŠTIRJE STEBRI FILMSKO-KRITIŠKE SCENE ŠESTDESETIH

»Takrat je bil in še danes je *Ekran* pomemben prostor za objavljane relevantnih teoretičnih tekstov o filmu, spremljanja filmskega dogajanja tako doma kot v svetu in seveda kritiškega pisanja o filmih. Predvsem na področju esejistke se je *Ekran* že v izhodišču osredotočal na področje filmske teorije, na problematiko tako slovenske kot jugoslovanske filmske ustvarjalnosti, objavljal je daljše intervjuje in portrete filmskih avtorjev, zanimala pa ga je tudi problematika domače filmske produkcije. Na sestankih smo soočali mnenja o filmih in relevantne informacije o filmskem dogajanju, tudi festivalih.« Sodelavce je revija že takrat iskala tudi med pisci, za katere film ni bil njihov prvi interes in so k njemu pristopali interdisciplinarno, na primer dr. Janko Kos, Vladimir Kralj in brata Paš, se spominja sogovornik.

Konec šestdesetih in na začetku sedemdesetih let – v obdobju tako imenovanega črnega vala – je *Ekran* s kinematografskim prikazovanjem pod blagovno znamko *Ekranovi filmi* vabil v Slovenijo najpomembnejše filmske ustvarjalce iz vse Jugoslavije. »Slovenija je bila z *Ekranom* takrat edina, ki je uveljavljala tako imenovane družbeno kritične filme. Revija je bila vse bolj usmerjena predvsem k evropskim filmom, ki so bili del evropskega novega, nekonvencionalnega filma. Še posebno odmevne se mi zdijo Ekranove projekcije najpomembnejših filmov iz vse Jugoslavije, na katere so prihajali njihovi ustvarjalci in sodelovali v pogovorih z občinstvom. S svojim pisanjem je bil praktično edini, ki je predstavljal filme iz vseh republik – tudi tiste, ki so bili v svojem okolju praktično prepovedani. Zaradi tega in

uveljavljanja domačega 'črnega filma' smo uredniki in člani uredništva *Ekranu* postali politično nezaželeni in bili na aranžiranem zboru sodelavcev zamenjani. Po mojem mnenju je takrat *Ekran* zašel v svoje, na srečo kratkotrajno, sivo obdobje. Sodelovanje pri *Ekranu* je z vsemi pridobljenimi izkušnjami odločilno vplivalo na moje delo selektorja filmov in kasneje mesto urednika tujih igranih sporedov. Brez izkušnje pri *Ekranu* in seveda brez urednikov v filmski redakciji bi le težko sistematično oblikovali filmski spored in spored filmskih nadaljevanj in nanizank.«

Hkrati s sodelovanjem pri *Ekranu* se je podobno kot nekateri drugi kritiški kolegi kalil na radiu, pri uredniku radijske kulturne redakcije Mitji Merlaku – »ki je, mimogrede, sodeloval pri adaptacijah slovenske literature za film in zbral v uredništvu vrsto uglednih piscev literature«. Med njimi je bila tudi Rapa Šuklje, ki je med drugim pisala o filmu – tudi za *Ekran* – in urejala oddajo *Gremo v kino*. »Oddaja je bila otrok Rape Šuklje, ki je k sodelovanju, predvsem seveda pisanju filmske kritike, vabila praktično vse, ki so se v Sloveniji ukvarjali s pisanjem o filmu in pisali filmske kritike. Rapa Šuklje nam je bila prava mentorica. Tudi začetki mojega pisanja filmske kritike izvirajo prav iz oddaje *Gremo v kino*. Kar je bilo enako pomembno kot urejanje filmskih strani v *Mladini*. Med takratnimi tiskanimi mediji je bila *Mladina* edina, ki je sistematično spremljala filmska dogajanja doma in v svetu in seveda gojila sistematično kritično spremljanje aktualnega filmskega sporeda.« Četrta medijski steber poleg Radia Slovenija, *Ekranu* in *Mladine* je leta 1969 ob ustanovitvi postal Radio Študent, prvi študentski radio v Evropi, ki je imel vrsto stalnih občasnih sodelavcev, pred mikrofonom pa je vabil tudi relevantne goste s področja filma – nekajkrat tudi Zajca. »Seveda sta tako redna radijska oddaja o filmu *Gremo v kino* kot revija *Ekran* vsak na svojem področju veliko prispevala k promociji filma. *Gremo v kino* na področju kritiškega spremljanja kinematografskega sporeda, *Ekran* pa pri uveljavljanju zahtevnejšega pisanja na področju filmske teo-

**»Ne verjamem, da si bo javna televizija hitro opomogla od zlorab, ki ogrožajo stabilnost, predvsem pa odmevnost in kakovost televizijskih sporedov. Gre namreč za ogromen sistem, ki je izredno občutljiv za vseh pogledih škodljive odločitve.« – MZ**

rije, filmske esejistike, pa tudi vseh drugih področij – od filmske produkcije, distribucije do prikazovanja filmov. Ne smemo pa spregledati pomena in vloge AGRFT (Akademije za gledališče, radio, film in televizijo, op. a.), kjer se je z entuziastičnim profesorjem Francetom Brenkom oblikoval program izobraževanja tako filmskih ustvarjalcev kot razvoja filmske teorije.«

#### FILMSKI SVET, KI MU VODSTVO NI MOGLO OPOREKATI

V osemdesetih je Zajec s pisnega in radijskega predsedal na televizijski medij – na Televiziji Slovenija je skrbel najprej za otroški in mladinski program (1980–1983), kasneje pa več kot dve desetletji za filmskega. »Programska podoba televizijskega sporeda je bila na svojih začetkih oblikovana po vzoru največjih evropskih, nam bližnjih javnih televizij (ORF, ZDF, skandinavskih ...).« Združevala jih je in jih še združuje EBU (European Broadcasting Union, zveza evropskih javnih medijskih servisov); ta v svojih pravilih določa pogoje, ki jih mora izpolnjevati posamezna nacionalna televizija, da si zagotavlja status nacionalne, javne televizije z vsemi ugodnostmi – pa tudi obveznostmi. RTV Slovenija je bila do osamosvojitve članica preko jugoslovanskega združenja nacionalnih televizij, ki so kljub vedno večji samostojnosti sodelovale na področju športa in tujih televizijskih sporedov. »Seveda tudi filmov in nadaljevanj. Dogovorjeni nakupi, ki smo jih usklajevali na rednih ogledih aktualne filmske ponudbe v organizaciji Jugoslovanske filmske grupacije in sestankih s filmskimi prodajalci v organizaciji jugoslovanske RTV, so bili tako lažji. V okviru skupnih obveznosti so morale nacionalne televizije prispevati svoj delež tujih sporedov v takrat jugoslovansko filmsko ponudbo posameznih nacionalnih televizij. Sistem je relativno dobro funkcioniral in je zagotavljal tudi tiste igrane sporede, ki jih posamezne televizije same ne bi mogle zagotavljati.«

Na Televiziji Slovenija je za filmski program skrbelo uredništvo tujih igranih sporedov, ki je bilo del uredništva umetniškega sporeda. »Na naši televiziji je bila programska naravnost filmskih sporedov v primerjavi z drugimi segmenti, predvsem informativnega sporeda, relativno samostojno oblikovana. Takratno politiko so zanimali predvsem in samo informativni sporede, filmski sporede se jim niso zdeli pomembni, ker je pač šlo predvsem za tuje filme; kar zadeva domačo filmsko ustvarjalnost, pa so jo seveda nadzorovali že v času odločanja, kaj se bo snemalo in kaj ne. Ko je bil program uredništva sprejet in potrjen, je uredništvo samostojno oblikovalo spored tako glede na programski koncept kot sprejete programske potrebe. Oblikovalo je posamezne filmske termine v skladu z raznovrstnostjo filmskih zvrsti in aktualno ponudbo filmov za televizijsko



predvajanje ter jih poimenovalo, tako da je gledalec vedel, kaj si bo lahko v posameznem terminu ogledal.« Pri konceptualizaciji posameznih terminov je imelo uredništvo ob podpori strokovne filmske javnosti – »seveda tudi revije *Ekran*« – relativno proste roke. Kar nekaj časa je deloval programski svet, v katerem so bili predstavniki strokovne javnosti. »Filmski svet tujih igranih sporedov je sodeloval pri oblikovanju programske naravnosti filmskega sporeda in sodeloval s svojimi predlogi. Stališčem in ocenam sveta tudi vodstvo televizije ni moglo oporekati.«

Filmska ponudba je obsegala vsebinsko, tudi žanrsko opredeljene filmske termine, od katerih so nekateri še danes na sporedu Televizije Slovenija: *Kekec* za najmlajše gledalce, *Družinski kino*, *Sedmi pečat*, *Kinoteka*, *Petkov nočni film* in osrednji *prime-time* termin *Film tedna*, ki letos praznuje pol stoletja prikazovanja. »Že od začetka pravzaprav je bil nosilni filmski termin, ki je tudi dajal barvo programski naravnosti ostalih. V takrat uglednem sredinem terminu je bil ena najbolj razpoznavnih blagovnih znamk nacionalne televizije, ki jo je zasnoval in konceptualiziral takratni urednik filmskih sporedov Marjan Maher. *Film tedna* je gledalcu posredoval vrhunske filme, seveda v okvirih tako materialnih zmožnosti kot dostopnosti. Med pogoji je bilo, da so filmi izživelili svoje kinematografsko predvajanje, pa tudi morebitna ponudba posameznega filma na videu.« Vsak filmski termin je imel svojega urednika, ki je oblikoval z uredništvom usklajeno ponudbo, uredništvo pa se je za ta namen udeleževalo »praktično vseh« svetovnih filmskih festivalov in sejmov, »kjer so uredniki izbirali tako filme najnovejše produkcije kot filmske klasike in televizijske filme, ki so nastajali na posameznih nacionalnih televizijah.«

#### PO OSAMOSVOJITVI ŠPORTNI PROGRAM ZAČEL IZRINJATI FILMSKEGA

Z razpadom Jugoslavije je »koristno« sodelovanje med televizijami jugoslovanskih republik prenehalo in Televizija Slovenija je morala nadaljevati s samostojnimi nakupi tujih sporedov. »Na srečo je bil tudi v prejšnjih časih za slovensko televizijo, ki je že takrat delovala relativno neodvisno, to ustaljen način delovanja, zato je prehod stekel relativno enostavno. Je pa bilo treba tuje partnerje neprestano seznanjati z novonastalo situacijo in si izboriti položaj kredibilnega (in plačilno sposobnega) partnerja. Takratno vodstvo televizije se je ukvarjalo s poosamosvojitvenim obdobjem in borbo za predvsem informativni program ter prepuščalo soočanje z aktualnimi problemi in razreševanjem novih okoliščin vsem 'nepolitičnim' uredništvom, tako tudi uredništvu tujih igranih sporedov. So pa imeli prednost pri programiranju predvsem športni dogodki, filmi so vse prevečkrat odpadali – predvsem na drugem sporedu so bili

neprestano ogroženi. Ko je bil program filmov enkrat sprejet v koncepte posameznih filmskih terminov, vodstvo ni posegalo v spored, so pa vse prevečkrat spreminjali čas predvajanja – edini praktično nedotakljiv termin je bil sredin *Film tedna*.«

Tudi možnosti sodelovanja na mednarodnih festivalih in sejmih so se zmanjševale, izbor filmov pa je tako postal odvisen od vedno več ponudnikov – »preprodajalcev filmskih pravic« – s področja Slovenije in nekdanje Jugoslavije. »Vodstvo televizije je bilo naklonjeno tem 'domačim' nakupom, ki naj bi celo nadomestili nakupe na sejmih in festivalih. To naj bi bil nekakšen – povsem neustrezen – nadomestek samostojnega izbora.« V tem času je »tiho« ugasnil tudi svet filmskega uredništva, ki je bil dotlej pomembna strokovna podpora programskim prizadevanjem in usmeritvi terminov. »Tako se je morala slovenska nacionalna televizija na področju zagotavljanja filmskih sporedov na novo vzpostaviti in se nasloniti na lastne sile. To je bila povsem nova situacija in je v vse prerahlem stiku z vodstvom televizije pomenila novo težavo pri delu uredništva, ki je imelo le malo vpliva na uvrščanje filmov v shemo predvajanja.«

#### POJAV KOMERCIALNE TELEVIZIJE IN REAKTIVACIJA CIVILNE DRUŽBE

Na začetku devetdesetih se je pojavila prva komercialna televizija Kanal A, kmalu zatem pa se je pričela uveljavljati tudi multinacionalka, ki je že obstoječemu Kanalu A dodala še POP TV. Hkrati so se začeli zapirati številni kinematografi po vsej Sloveniji. Oboje je predstavljalo izziv tudi za filmsko programsko ekipo nacionalke. »Obe novi komercialni televiziji sta zelo spremenili pogoje zagotavljanja filmov. Z usihanjem kinematografske mreže so bile možnosti nabave filmov iz tega vira vse manjše in manjše. Iskati smo morali nove poti zagotavljanja filmskih sporedov in iskanja relevantnih filmov. Pojavili so se manjši distributerji in prekupčevalci s filmi, ki so sicer res zagotavljali vsaj del filmov za televizijsko prikazovanje tako na javni kot komercialnih televizijah.« Zaradi zmanjšane ponudbe na domačih tleh je postalo še bolj pomembno, da so se uredniki filmskega programa udeleževali mednarodnih filmskih festivalov in sejmov.

»To je vodstvo nacionalke vsaj v prvem obdobju slovenske samostojnosti še omogočalo. So se pa že pričele pojavljati težnje po tako imenovanih paketnih nakupih filmov, ki so jih ponujali lokalni distributerji. Uredništvo si je prizadevalo za selektivne izbore v skladu s programsko opredeljenimi filmskimi termini in to ni bilo vedno lahko. Brez podpore strokovne javnosti bi to bilo skorajda nemogoče. V novi državi je bila civilna družba vse bolj dejavna pri prizadevanjih za javno televizijo in manjši vpliv politike



nanjo. To pa je vplivalo tudi na ponovno rast zanimanja gledalcev tako za obisk kinematografov kot dogodkov Slovenske kinoteke, Kinodvora, Kina Otok ... Pri prebujanju zanimanja za film javna televizija ni imela posebno odločujoče vloge, razen relativno ažurnega spremljanja dogodkov in premišljenega oblikovanja filmskega sporeda. Vodstvo televizije tako takrat kot verjetno tudi danes nima jasnega odnosa do lastnega filmskega sporeda.«

Zajec že vrsto let ni dejavno prisoten na javni televiziji, spored zdaj spremlja kot običajen, »morda malo bolj zahteven in izobražen gledalec z odločno premajhnim védenjem o aktualnem dogajanju na televiziji«. Opaža pa programsko zmedenost in nepoznavanje zakonitosti oblikovanja sheme predvajanja, »zaradi česar je vse manjše tudi zanimanje gledalcev za spremljanje sporeda javne televizije«. Žrtev te zmedenosti in neznanja je po njegovem mnenju tudi filmski spored. »Nova politična ureditev je prinesla vrsto problemov. Uredništvo tujih igranih sporedov je bilo vse bolj marginalizirano in z vse manj možnostmi vpliva na ustrezno programiranje filmov. Filmi so bili na sporedu, ker pač sodijo na televizijo. Dogovarjanj med uredništvii je bilo vse manj, shema predvajanja se je neprestano spreminjala, filmi so bili vedno bolj porinjeni v obrobje televizijskega sporeda. Uredništvo je imelo vse manj podpore televizijskega vodstva, pa tudi možnosti za razmislek o premišljenem oblikovanju sheme predvajanja in zagotavljanju programske stabilnosti, ki je ključna pri odločanju, kaj in kje si bo televizijski gledalec ogledal. Na srečo so bili koncepti komercialnih televizij drugačni od sporeda nacionalne televizije in naj ji ne bi bili v preveliko konkurenca – če bi bila ta seveda kos nalogam javne televizije.«

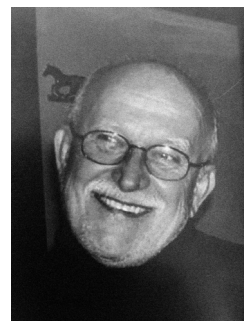
#### NE ZAVEDAJO SE, S KAKO POMEMBNO INSTITUCIJO SE IGRAČKAJO

Kljub vsemu naštetemu in trenutni situaciji, ki vlada na javni televiziji, pa dodaja, da si uredništvo filmskega programa še naprej prizadeva za ohranitev koncepta filmskega sporeda in ustreznega programiranja filmov. »V pogojih, kakršni so že nekaj časa na javni televiziji, je težko sistematično oblikovati spored. Priznati je treba, da je čutiti premišljen izbor filmov, da uredništvo vztraja pri konceptu filmskih terminov, kar pa se v kaotičnem in nestrokovnem oblikovanju televizijskih sporedov – v mislih imam seveda prvi in drugi kanal – porazgubi. Nacionalna RTV bi morala izkoristiti izrazito komercializacijo in pogošnost večine televizij v Sloveniji. V prejšnjih časih smo razmišljali tudi o tem, kako učinkovito odgovarjati na popolno komercializacijo slovenskega televizijskega prostora – pri tem naj bi bila vloga javne televizije pomembna. Namesto tega spremljam napačne programske odločitve, ko so se na obrobju

znašli za nacionalno televizijo pomembni sporedi, ki gledalcem prinašajo pomembne vsebine. Seveda je na sporedih javne RTV najti vrsto izjemnih oddaj, tudi filmov, ki pa jih zaradi napačnega programiranja gledalci vse prevečkrat niti ne opazijo,« pojasnjuje in pravi, da je velikokrat razočaran gledalec.

Zavedati se moramo posledic političnega nasilja nad javno televizijo in tega, da jih v krajšem času ne bo mogoče sanirati, še opozarja in sklene: »Del desne politike, ki si ne more v celoti podrediti javne televizije, izsiljuje in grozi z ukinitvijo naročnine, da bi si v senci te grožnje dokončno podredil javno televizijo in jo, če ne gre drugače, tudi ekonomsko uničil. Korak za korakom posega v vrsto za družbo in skupnost pomembnih dejavnosti, v javno dobro in dejavnosti civilne družbe na vseh področjih – tudi kulturno-filmskem. To se kaže tudi v krčenju programskih obveznosti, ki jih mora nuditi javna televizija za ohranjanje identitete naroda. Pragmatični politiki in njihovi interesi so osredotočeni predvsem na informativne sporede, s svojim kadrom, ki o medijih nima pojma, pa rušijo ves program javne televizije, saj so vse druge dejavnosti zanje nepomembne. V politični zaslepljenosti se ne zavedajo, s kako pomembno kulturno institucijo se igračkajo.«

Zaradi vsega naštetega ni pretiran optimist: »Ne verjamem, da si bo javna televizija hitro opomogla od zlorab, ki ogrožajo stabilnost, predvsem pa odmevnost in kakovost televizijskih sporedov. Gre namreč za ogromen sistem, ki je izredno občutljiv za vseh pogledih škodljive odločitve. Javna RTV ima ogromen vpliv na družbena dogajanja in vse manj verjamem, da si bo uspela povrniti tako ugled kot pozornost gledalcev. Sem pa optimist, ker se vse bolj prebuja civilna družba z vsemi svojimi dejavnostmi – tudi filmskimi in kulturnimi. Zanimivo je, da se večina evropskih javnih televizij prilagaja spremenjenim okoliščinam in se odpira za potrebe svojih gledalcev. S tem ohranjajo svojo funkcijo javne televizije, ki se v takšni ali drugačni obliki sofinancira z javnim denarjem. Nobena družbeno pomembna dejavnost ne more preživeti brez državnega (so)financiranja. Nekatere so deležne 'pomoči' kapitala in potem je njihove samostojnosti največkrat konec.«



Ivana Novak

# Javna televizija kot nacionalni kino

Ena od odgovornosti Radiotelevizije Slovenija je vsestranska, vsakodnevna skrb za filmsko kulturo v javnem interesu. Poleg kuriranega programa filmov, serij in dokumentarnih oddaj na treh platformah (dveh TV-kanalih in na spletu) se filmski kulturi in vzgoji posveča tudi s filmsko kritiko. Glede na podhranjenost filmske kritike v slovenskih medijih je treba prepoznati pomen TV-oddaj *Gremo v kino* in *Umetni raj*, radijske oddaje *Gremo v kino*, predvsem pa prepoznati domet spletnega portala MMC, ki najširši javnosti neutrudno dostavlja ažurne in izčrpne recenzije kinematografskih filmov in poglobljene članke o fenomenih v filmskem svetu. S tem lastnoročno skrbi za vsem dostopno filmsko kritiko v deželi, kjer jo je drugače moč najti le v peščici medijev z vse bolj omejenim dosegom. Še drugače, RTV Slovenija naj bi bil vsem slovenskim državljanom – ne glede na stopnjo izobrazbe, starost, spol, razred in politično prepričanje – dostopen medij filmske kulture in zdi se, da to funkcijo uspešno izpolnjuje kljub vrsti pomanjkljivosti, ki jih je javnemu zavodu mogoče sicer očitati, in kljub temu, da je mogoče medijske vsebine v sklopu filmske kulture vselej še razširiti.

Predvsem ima javna televizija v nasprotju z drugimi institucijami, ki skrbijo za razvoj filmske kulture v bolj ali manj lokalnih slovenskih okoljih, nacionalen doseg. Njeno vlogo v sodobni slovenski kulturi še povečuje omejeno število manjših, nekomercialnih kinematografov, ki so po Sloveniji geografsko zelo neenakomerno porazdeljeni. Javna televizija je v številnih slovenskih krajih edini medij, ki funkcionira kot »kinematograf«: ažurno ali z zelo majhno zamudo ponuja dostop do novih filmov s filmskih festivalov, do filmov tako komercialnih kot neodvisnih produkcij, do filmov iz regije, Evrope in sveta, do najnovejših TV-dokumentarcev in TV-serij, tudi do ljudem težje dostopnih filmov, kakršne predvaja v okviru rednih filmskih terminov *Film tedna*, *Sedmi pečat* in *Kinoteka*. V kontekstu slovenskemu gledalcu dostopne televizijske ponudbe je edinstvena tudi v tem

pogledu, da filmska selekcija ne temelji le na tržni logiki, marveč na skrbnem izboru filmov v javnem interesu. Razlog za to izvorno in pogosto nišno programiranje je iskati v specifičnih zakonskih obveznostih institucije, denimo v kvotah prikazanih del evropskih producentov in ne-angleško govorečih filmov. TV Slovenija je pri nas edina televizija, ki je zavezana k programiranju določenega deleža evropskih in svetovnih kinematografij.

Krčenje javnih prostorov v času pandemije je postreglo s presenetljivim uvidom, da imata televizija in splet zaradi tehnoloških pogojev brezstičnega posredovanja svojih vsebin večjo možnost, da preživita apokaliptične razmere, kot jo imajo kinematografi, muzeji, galerije in gledališča. Čeprav je bil absolutni zmagovalac zaprtja splet, natančneje spletne platforme za pretakanje filmskih vsebin (Netflix, HBO in drugi), pa mislim, da je celo klasična televizija v času pandemije poskrbela za svojo nepričakovani *comeback*.

Ta *comeback* lahko postavimo v kontekst teorije o egalitarnosti televizijskega medija, ki jo je postavil André Bazin. Oče francoske filmske kritike in teorije filmskega realizma je bil s televizijo obseden, ideja televizije ga je tako prevzela, da je o njej med letoma 1951 in 1958 napisal več kot 50 člankov.<sup>1</sup> V kratkem času, ko je bila televizija še mlad medij, je popisal vse njene potencialne. In nič ga ni osupnilo bolj kot to, da je šla »v živo«. Opeval je živo oddajanje posnetkov Lune: »Nič več kot Luna, toda – si upam trditi? – v živo!«<sup>2</sup> Smisel televizije je videl v goli prezenci: »Kar šteje, ni toliko to, kar gledamo, temveč dejstvo, da gledamo:

<sup>1</sup> Bazin, André in Dudley, Andrew (ur.). 2014. *André Bazin's New Media*. Oakland, University of California Press.

<sup>2</sup> *Ibid.* str. 131.

šteje prezenca.«<sup>3</sup> Televizija ni imela kaj dosti dodati kinematografu, le to, da je šla v živo: »Edina superiornost televizije nad kinematografom biva v živi transmisiji podobe.«<sup>4</sup> »Je šlo v živo? Ohranite našo iluzijo!« pravi naslov enega od člankov.<sup>5</sup>

Pomemben poudarek Bazinovih člankov je, da televizija nikoli ni bila nadomestek kinematografa ali njegova razvojna stopnja. Posebne domene televizije so bile v Bazinovih očeh drugačne kot kinematografske: intimnost, živost, prezenca, umetnost osebnega pričevanja, intimnega pogovora, osebnega stika in nagovora ter večna sedanjost, posledično pa odsotnost samorefleksije, smisla za lastno zgodovino in pogosto tudi slabo predvidevanje prihodnosti. Navzočnost nastopajočih na malem zaslonu – tako televizijskih voditeljev kot slehernikov – je vzbujala občutek avtentičnosti in intimne povezanosti med gledalcem in človekom, ki se nahaja pred kamero na drugem koncu sveta. Od tod ljudem občutek, da TV-voditelje dobro poznajo. Da so domači – saj jih imajo tam, sredi svoje dnevne sobe! Televizijo je označil kot »svet doma« (»Le monde chez soi«).

Mar ni epidemija dokončno in v docela nepričakovanem trenutku v 21. stoletju, ko se je zaradi vzpona pretočnih platform v prognozi bližnje smrti kinematografu kmalu pridružila tudi klasična televizija, potrdila Bazinovo vizionarsko in v osnovi utopistično videnje televizije? Ko so se gledalci v času prisilne izolacije pred občutki osamljenosti, krhanja družbene vezi in izginevanja družbe zatekali k vselej navzočemu televizijskemu programu, je imelo njihovo gledanje drugačen status od tradicionalnega. Ni šlo zgolj za informiranje, kratkočasenje ali iskanje razvedrila – torej za polnjenje prostega časa z »vsebinami«. Šlo je za nekaj bolj ontološkega. Televizijski medij je nadome-

**Ni šlo zgolj za informiranje, kratkočasenje ali iskanje razvedrila – torej za polnjenje prostega časa z »vsebinami«. Televizijski medij je nadomestil živi stik z ljudmi, s svetom. Kar je štelo, je bila prezenca.**

stil živi stik z ljudmi, s svetom – kot je hotel Bazin. Kar je štelo, je bila prezenca. Vtisa televizijskega oddajanja »v živo« niso vzbujale le oddaje, ki *de facto* oddajajo v živo, temveč tudi razvedrilni, izobraževalni, kulturni in, ja, tudi filmski programi. Bazinovo tezo o ontološki razsežnosti televizije so potrdili vsi tisti gledalci, ki so se k televiziji (in, seveda, tudi radiu) pričeli zatekati na dnevni ravni in ki ju niso prižigali le z namenom, da bi ostali na tekočem s hitro spreminjajočimi se vladnimi ukrepi, marveč tudi zato, da bi začutili svojo navzočnost v svetu – in obratno, da bi začutili navzočnost sveta, družbe, kulture, glede katerih so imeli mračni občutek, da so izginevali.

Izkušnja gledanja filma na televiziji je seveda zelo drugačna – morebiti res dražljajsko siromašnejša kot v kinu –, pa vendar je bolj vezana na skupnost, kot je ob izredno individualnem brskanju po pretočnih platformah. Vsakdo, ki spremlja filme na televiziji – vsakdo, ki, recimo, še vedno nestrpno čaka naslednjo epizodo dobre islandske nadaljevanke, ki je drugje preprosto ne more videti, ali naslednji *Film tedna*, ki ga drugje prav tako ne more videti – ve, da film na televiziji vendarle gre »v živo«. Gre bolj v živo kot v kinu. Ni čisto isto, če ga gledate »za nazaj«. In če so v kinu filmi, do katerih običajno lahko dostopate tudi drugje, javna televizija mnogo pogosteje, kot se gledalci zavedajo, streže s filmsko ekskluzivo.

Slovenija je med zaprtjem družbe po sili razmer ponovno odkrila to »živo« prezenco in kolektivno razsežnost televizijske filmske kulture. Vsestranski filmski in kulturni program javnega medija je standard, ki v sodobnih državah izumira. Slovenski javni medij trenutno še poseduje nekaj izrednega, dragocenega. Razvijati bi ga morali kot *kulturni medij*, v smeri razvejanega in edinstvenega kulturnega programa, gostoljubnega do kulturnih vsebin, ki za druge, plačljive medije niso dovolj tržno zanimive.

<sup>3</sup> *Ibid.* str. 55.

<sup>4</sup> *Ibid.* str. 50.

<sup>5</sup> *Ibid.* str. 51.



Avtorica članka deluje kot urednica filmskega programa na Televiziji Slovenija.

*Kristina Božič*

## **Delavski boj za javni medij: stavka za možnost avtonomne prihodnosti**

Javni Radioteleviziji Slovenija zaposleni na kratko rečejo hiša. A kljub vzdevku ne gre za eno, ampak sta hiši dve – v eni so večinoma radijski, v drugi televizijski prostori in pisarne. Čeprav si na obeh straneh Kolodvorske ulice v Ljubljani stojita nasproti, nista na nasprotnih bregovih. Razdiralni procesi in tokovi poskušajo utirati poti drugje. To je bilo jasno tudi 23. maja letos, na prvi dan stavkovnih aktivnosti. Delavke in delavci iz obeh stavb so stali skupaj na javnem prostoru med hišama. Javni protest medijskih delavk in delavcev zaradi vse slabših pogojev dela, političnih pritiskov in nepravilnosti pri imenovanjih vodilnih ni bil prvi. Niti zadnji. Asistent snemalcev, ki že več desetletij dela za javni medij, a ni želel, da se uporabi njegovo ime, je član Koordinacije novinarskih sindikatov in odločno podpira stavko. Povedal je, da se mu zdi nesprejemljiv padeč strokovnosti dela v zadnjih mesecih zaradi diletantskega vodenja javnega medija. Čuti vse večjo napetost, ki jo prinašajo naraščajoči stres in pritiski na novinarske sodelavce in sodelavke. »Hkrati mnogi novi sodelavci, ki so jih pripeljali, nimajo pojma. To lahko pomeni, da ne znajo vzeti niti prave opreme in na koncu ne moremo opraviti dela, kot bi ga morali,« je pojasnil, zakaj je prepričan, da cilji sedanjega vodstva niso v interesu javnosti. Ravno podpora javnosti pa je tisto, kar mu daje upanje: »Mislim, da se krepki zavedanje, da so stvari, ki pripadajo javnosti – četudi se nato čez njih pritožujemo.«

O možnosti stavke na javni radioteleviziji se je govorilo že pred majem. Spremembe in pritiski, žaljivke programskih svetnikov, problematični in avtoritarni postopki imenovanj vodstev – zaposleni v javnem medijskem servisu so gledali, kako jim prostor, kjer bi lahko kakovostno opravljali svoje delo in uresničevali z ustavo in zakonom predvideno nalogo uresničevanja pravice vseh do obveščeniosti, izginja pred očmi. Kako škodljive so stvari, ki so se dogajale, je bilo očitno tudi javnosti. Hana Radilovič, članica Gibanja za dostojno delo in socialno družbo

ter sodelavka Radia Študent, je junija dejala, da je vesela, da je do stavke končno prišlo in jo v Gibanju absolutno podpirajo. »Situacija, kot smo jo lahko spremljali v javnosti in kakor so jo predstavili delavke in delavci, je grozljiva. Politični pritiski, nezakonito ravnanje nadrejenih ... Strašljivo je, če imaš politično opcijo, ki ti diktira način delovanja javne medijske institucije in se vpleta v njeno delo,« je povedala. Kot novinarki, je dodala, se ji takšni posegi v svobodo dela zdijo nesprejemljivi in so se ji do nedavnega zdeli nepredstavljivi. Kot zagovornica delavskih pravic pa je videla, da je skrajna situacija prinesla tudi strnitev vrt in dodaten angažma tistih, ki jim je za dobro delovanje javnega medija res mar. Pričakovanja v zvezi z zaposlenimi na javni radioteleviziji so bila in ostajajo velika – in spremljajoči pritiski prihajajo z vseh strani. O vsem, kar bi bilo treba narediti, prepogosto najbolj lahko in z ogorčenjem neučakanosti govorijo tisti, ki gledajo od zunaj, ali ki delavke in delavce podcenjujejo.

Članstvo Koordinacije novinarskih sindikatov Radiotelevizije Slovenija se je o možnih sindikalnih aktivnostih izrekalo že prej. Gre za edini sindikat v javnem mediju, ki želi delovati izrazito demokratično in sprejema odločitve na podlagi glasovanj članov in članic. V drugih dveh sindikatih, Sindikatu kulturnih in umetniških ustvarjalcev Radiotelevizije Slovenije ter v Sindikatu delavcev radiodifuzije Slovenije, ki prav tako delujeta na javni RTV, odloča vodstvo oziroma predsedstvo. Stavka javnih uslužbencev, ki zagotavljajo javni servis, pa prinaša dodatne zakonske omejitve, saj so dolžni zagotoviti minimalni obseg novic, ki še zagotavlja pravico javnosti do obveščeniosti. Hkrati bi lahko bila stavka v času vladanja oziroma obvladovanja javnega medija, ki ga izvaja politična stranka, ki poziva k prenehanju plačevanja RTV prispevka in kriče izraža prezir do dela, ki ga opravljajo zaposleni v javnem mediju, v resnici natančno to, kar si nasprotniki javne radiotelevizije želijo – če bi pomenila manj ali nič kakovostnih novinarskih vsebin. Tudi

ZNOTRAJ RTV SLOVENIJA  
TRENUTNO DELUJEJO TRIJE SINDIKATI

**Koordinacija novinarskih sindikatov RTV Slovenija,**  
katere predstavnica je Helena Miliniković, povezuje:

- Novinarski sindikat dopisništva  
(regionalnega centra) v Kopru,
- Novinarski sindikat dopisništva v Mariboru,
- Novinarski sindikat televizije in
- Novinarski sindikat radia, ki »pokriva« tudi  
multimedijski center/portal RTV Slovenija (MMC);

**Sindikata kulturnih in umetniških ustvarjalcev RTV  
Slovenije,** ki mu predseduje Peter Kosmač;

**Sindikata delavcev radiodifuzije Slovenije,**  
ki mu predseduje Tom Zalaznik.

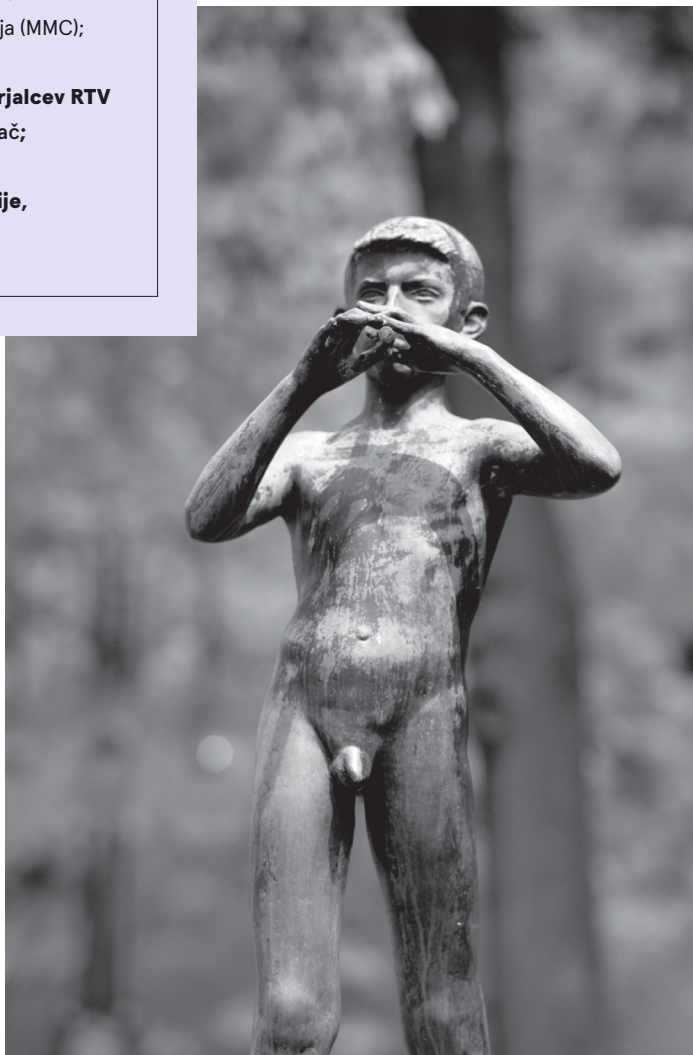


FOTO GAŠPER LEŠNIK

zato so se delavke in delavci RTV Slovenija odločili, da stavkajo z delom in javnimi shodi ter pripravljene vsebine postavijo v kontekst stavke, stavkovnih zahtev in prepotrebne strokovne ter delavske razprave o javnem mediju.

Večina zaposlenih tudi dobro pomni, kaj se je dogajalo že pretekla leta, desetletja. Sindikati sami po sebi niso institucije krepčnosti. Mnogi postanejo člani zaradi lastnih ambicij, da bi na ta način zasedli določene funkcije, ali da si zagotovijo lagodnost. Nemogoče je spregledati, da nekdanja novinarka in predsednica koordinacije novinarskih sindikatov Vesna Zadravec zaseda mesto neposredno pod generalnim direktorjem Andrejem Graham Whatmoughom, pravnikom z diplomo iz finančnih in zavarovalnih transakcij v evropskem sistemu DDV, čigar imenovanje aprila 2021 je bilo preizpraševano zaradi dvomov o tem, ali je izpolnjeval razpisne pogoje. Te dvome je odpravil manj kot leto dni kasneje, marca 2022, ko je predlagal nov razpis za svoje delovno mesto pod pogoji, glede katerih ni bilo več dvomov, da jih izpolnjuje. Opis sedanje funkcije nekdanje televizijske voditeljice pa odlično izriše probleme sodobnega razumevanja novinarskega dela v slovenskem prostoru: Vesna Zadravec je »strokovna direktorica za področje tržnih dejavnosti in programskih vsebin«. Zadnji udarec izza hrbta iz lastnih vrst so medijski delavci in delavke javne radiotelevizije doživeli z lahkotnim prehodom nekdanje poklicne predsednice sveta delavcev na RTV Slovenija Petre Bezjak Cirman avgusta letos na mesto vodje vladne službe za informiranje. Urad vlade za komuniciranje (UKOM) je v svojem bistvu sodobni oblastni organ za propagando, saj skrbi za posredovanje informacij, ki jih izbere vlada, javnosti. Zadnji dve leti je vladni urad vodil trenutni direktor televizije, ki ga je ob ogorčenju in protestih zaposlenih in strokovne javnosti po potrditvi programskega sveta na to mesto imenoval direktor RTV Slovenija. Novinarsko delo, ki naj bi predvsem v javnem mediju služilo javnosti in ne vsakokratni nacionalni oblasti, naj bi – ravno nasprotno od vladne propagandne službe – delovanje oblasti in vsako informacijo prevpraševalo in postavljalo v širši družbeni, bolj kritičen kontekst. Peter Kosmač, predsednik Sindikata kulturnih in umetniških ustvarjalcev na RTV Slovenija, ki je podpiral ustanovitev sveta delavcev pred dvema desetletjema, je že pred novico o rošadah med javnim medijem in vladnim uradom za komuniciranje na svet delavcev gledal kritično. »Vsakokrat je postal privesek vodstva,« je dejal.

A največji prepad na RTV Slovenija je trenutno zarezan med stavkajočimi in predsednikom Sindikata delavcev radiodifuzije, ki stavki stanovskih kolegic in kolegov nasprotuje. Tom Zalaznik je bil kot predstavnik tehničnih delavcev tudi član programskega sveta RTV Slovenija. Na javnem mediju je zaposlen od

sredine osemdesetih let in je edini sogovornik, s katerim sva zaradi njegovega pomanjkanja časa govorila zgolj po telefonu. V pogovoru, raztrganem med opravi, je opisal, da sam med lastne dosežke, zaradi katerih je situacija po njegovem mnenju zdaj na RTV Slovenija boljša, šteje prav ustanovitev sveta delavcev. Ta omogoča, da izvoljeni predstavniki vseh delavk in delavcev sodelujejo pri sprejemanju upravljaljskih odločitev in v idealni situaciji izvajajo tudi določen »delavski« nadzor nad vodstvom. Sindikalist je bil njegov član dva mandata med letoma 2009 in 2017. O delovanju sveta delavcev v zadnjem času se ni želel opredeljevati. Omenil je le, da meni, da je v njem proporcionalno preveč delavk in delavcev iz novinarskih vrst. Prepričan je, da trenutna stavka presega okvire delovanja in pristojnosti, ki jih imajo sindikati.

Kot znajo obrniti v svoj prid svobodo govora tisti, ki širijo govorico sovraštva in razpihovanja nestrpnosti, je sindikalist obrnil logiko o avtonomiji dela v korist vodstva in urednikov: »Posegati v programsko politiko je posegati v avtonomijo. To je zelo spolzek teren,« je pojasnjeval svojo kritiko sedanje stavke. Četudi je stavkovne zahteve, ki se dotikajo ureditve delovnih razmer in plačnih nesorazmerij, omenil kot zahteve, ki jih ima odprte tudi njihov sindikat, je sam pristaš počasnejšega in bolj mehkega delovanja. »Stvari so po imenovanju direktorja Graha eskalirale. V preteklosti so se sindikalne zahteve urejale na bolj stabilen način. Morda počasneje, a ni prihajalo do ekscesov.« Tom Zalaznik je postal predsednik sindikata delavcev radiodifuzije konec devetdesetih. Prepričan je, da je odnos politike do javnega medijskega zavoda vsakokrat tak, da RTV Slovenija konča oškodovana. Naštel je, da je javna medijska hiša sama krila skoraj vso povojno škodo, digitalizacijo, posodobitve, ohranjanje arhiva ... »Vse vlade do zdaj so RTV držale na kratko ravno z denarjem. Predstavljale so sliko, da je RTV predraga, nepotrebna. Nikoli pa niso pomislile, da RTV opravlja delo, ki ga nihče drug ne naredi.« V zadnjih mesecih ga je zaskrbelo, da je slika v javnosti popačena: »Predstavljalo se je le stran novinarjev in zelo hitro smo opazili, da ne slišimo druge strani, ne slišimo, kaj ima za povedati vodstvo zavoda, ki mu je bilo namenjene zelo malo medijske pozornosti.«

Trenutno urednico informativnega programa Televizije Slovenija Jadranko Rebernik je julija Novinarsko častno razsodišče spoznalo za krivo nespoštovanja novinarskega kodeksa, ker je marca izvedla cenzuro novic o nezadovoljstvu med zaposlenimi. Vodja režiserjev na televiziji Siniša Gačić je eden tistih medijskih delavcev, ki opozarjajo, da urednica na tem mestu ni prvič – sedanje stanje na javni televiziji ima debelo in neprijetno zamaščeno podlago. Televizijski režiser, ki je na javnem



mediju začel kariero kot novinar, pa najprej opiše druge skrbi, ki jih ima: »Naslednjih deset ali dvajset let se ne bo zaposlovalo režiserjev, ampak zgolj realizatorje.« Zaradi spremenjene narave dela, pojasni, bodo univerzitetno izšolani ljudje, ki bodo vseeno sprejeli tako delovno mesto, strokovno gledano podplačani in podzaposleni. »Za mlade je perspektiva grozna,« pravi. Kritičen je do tega, kar vidi v javni instituciji: rezervirane pozicije in plače, ki se, četudi se delovno mesto spremeni in delovne obremenitve zmanjšajo, nikoli ne znižajo. Pred pol leta, pojasni, se je včlanil v sindikat kulturnih in umetniških ustvarjalcev, a se je vmes hotel tudi že izčlaniti, potem ko se sindikat ni pridružil sedanji stavki, ampak je zgolj podprl namero o stavki in prepustil članom in članicam odločitev, ali se ji bodo pridružili. Prepričan je, da je stavka upravičena. »Seveda smo izkusili pritiske že prej, a zdaj je šlo do absurda. Prišli so ljudje, ki ne marajo televizije. In ki so hkrati delomrzneži.« Ukrepanje, pravi, je nujno. »Ker uničujejo RTV. Moramo pa najti način, da ljudem pojasnimo: ne gre za to, da bi podpirali trenutno vlado, ampak podpiramo javni medijski zavod.«

Sam se sicer aktivno trudi, da v zvezi z javnim medijem, kjer je zaposlen, ne goji iluzij: »Institucije ne omogočajo svobode. Ne prilagajajo se ljudem, ampak zahtevajo, da se ljudje prilagodijo njim.« Ubijajo ustvarjalnost, je dodal. Avtorskega dokumentarnega filma zato ne bi želel delati prek RTV Slovenija, kjer bi mu za montažo odmerili arbitrarno število ur. »Hočem montirati, dokler ne bo film videti tako, da bom zadovoljen.« Kot vodja skupine strokovnih delavk in delavcev vidi naloge, ki jih je treba v okviru zaposlitve opraviti čim bolj strokovno. »V kateremkoli trenutku lahko kjerkoli dobiš slabega šefa,« pravi. Z relativno visoko plačo pridejo delovne obveznosti. »Svoboda ni to, da sam določaš, kaj bi in česa ne bi. Če kdo želi biti svoboden, naj gre na trg. To je tovarna in v tovarni je treba delati. Ne bo več dokumentarnih filmov, bodo pa maše.« In treba jih je oddelati. Režiser sklene, da gre na neki način za problem ljubezni. »Te ni. Zato ni želje, da bi se delalo bolje, da bi se slišalo več mnenj, da bi se iskalo možne izboljšave.« Kolektiva, doda, ni več. Ni povezovalnega tkiva. »Nič ni skupnega. Edino počitniške kapacitete za zaposlene.« Kaj bi si želel? »Meni je do tega, da bi delal, da bi se delalo dobro ter da bi se o kakovosti narejenega pogovarjali.«

**»Seveda smo izkusili pritiske že prej, a zdaj je šlo do absurda. Prišli so ljudje, ki ne marajo televizije. In ki so hkrati delomrzneži.« – SG**

**»Profesionalne napovedovalce poskušajo izriniti iz njihovih vlog, podobno se dogaja z glasbenimi uredniki in mešalci zvoka. Da režisersko delo opravi nekdo, ki je končal študij režije na akademiji, da glasbo izbere glasbeni urednik, je tisto, kar zagotavlja kakovost in profesionalnost.« – PK**

O tem, kako so se nekoč pogovarjali, imeli sosvete, ki so debatirali o kakovosti narejenega, izvedbe in vsebine, pripoveduje Peter Kosmač, predsednik Sindikata kulturnih in umetniških ustvarjalcev RTV Slovenija. Na javni televiziji je začel delati leta 1970 kot nastavljalec kamere. »Televizija je ponujala ustvarjalni prostor. V 70. in 80. letih smo redno snemali slovenske drame, ustvarjali presežke na področju dokumentaristične produkcije, programsko-produkcijski načrti so bili javno razgrnjeni in skupaj, v timih smo jih postavljali. Skrbelo se je za dramaturški lok oddaj, za primerno raven jezika,« našteva. Zadnji programsko-produkcijski načrt, ki ga je avtoritarno uveljavil trenutni direktor RTV Slovenija in s katerim se je javnosti med drugim odvzelo vrsto informativnih oddaj in ure informativnega programa, je bil ena ključnih točk naraščajočega ogorčenja in jeze zaposlenih na Radioteleviziji Slovenija.

Poleti, ko sva govorila, je Petra Kosmača najbolj skelela izjava aktualnega predsednika vlade, da se v naslednjega pol leta ne spleča vlagati v RTV. »Razumem, da je to izjava, ki temelji na sedanjem vodstvu RTV Slovenija in velja predvsem zanje, a kolektiv ostaja in vzdušje ni najboljše,« je dejal. Naštel je sodne boje, s katerimi so uspeli za svoje člane uveljaviti priznanje poklicnih boleznih in primerno zaposlitev ter plačo glede na delo, ki so ga opravljali. Tudi njega skrbi deprofesionalizacija: »Profesionalne napovedovalce poskušajo izriniti iz njihovih vlog, podobno se dogaja z glasbenimi uredniki in mešalci zvoka. Da režisersko delo opravi nekdo, ki je končal študij režije na akademiji, da glasbo izbere glasbeni urednik, je tisto, kar zagotavlja kakovost in profesionalnost.« Prepričan je, da mnogi gledalci in poslušalke opazijo padec kakovosti in čutijo, da se dostojnost in spoštljivost, ponos ob dobro opravljenem delu rušijo. Sindikat kulturnih in umetniških ustvarjalcev ima še vedno odprte štiri stavkovne zahteve iz časa mandata prejšnjega direktorja, pove. Posodobitev opisov delovnih mest, ureditev in dvig plač najnižjim plačnim skupinam, ureditev preprečevanja mobinga in izboljšanje

delovnih pogojev. Nekatere od zahtev, se strinja, se prekrivajo tudi s sedanjimi stavkovnimi zahtevami. A dodaja, da se stavki »naknadno« (ko so člani in članice koordinacije novinarskih sindikatov odločitev že sprejeli, op. a.) niso mogli pridružiti. Poudari, da je sindikat nepolitičen in da je članstvo – in predsedstvo – sindikata zelo heterogeno. »Politika mora absolutno ostati pred vrati – tako pred vrati RTV kot sindikata. Če ne, nastanejo vrtiljaki in to uničuje ustvarjalno vzdušje. Politika, ko poskuša vsiliti svoje, praviloma spravi na kolena vse.«

Z veseljem se je spomnil presenečenja in zadovoljstva članov in članic ob dvigu plač, ko so reformirali plačni sistem leta 2008. A tedaj so nekatera delovna mesta ostala močno podplačana – do danes. V vmesnem času pa so generalni direktorji razvili prakso, da nočejo razpisati napredovanj ali objavijo razpise zgolj za določena delovna mesta, je povedal. Ostajajo razprtije in zame-re. »Vmes se je tudi dogajalo, da so uredniki urejali plače kar po svoje,« je dodal. Mnogi mlajši zaposleni, je opisal, ki so bili prej dolga leta prekarci, so zdaj plačani komaj nad minimalno plačo in pod povprečno plačo v državi. Spet drugi, je opozoril sindikalist, imajo plačo, ki jo viša več različnih količnikov, odvisnih od »zvrsti« novinarskega dela: poročevalsko, uredniško, komentatorsko ... »Da se je pristalo na to, da so novinarski poklic razbili po zvrsteh, je bila napaka,« je prepričan.

Strinjal se je, da kot drugod tudi na RTV Slovenija ne gre toliko za to, da denarja ne bi bilo, ampak za kaj ga namenijo in kdo ga dobi. »Obseg sredstev za petkov zabavno-glasbeni program je denimo nerealno velik,« je prepričan. Sindikat kulturnih in umetniških ustvarjalcev je na predlog vodstva pristal na program upokojevanj s predvidenimi odpravninami v obsegu, ki presega zakonske omejitve. Predsednik sindikata je pojasnil, da

je za upokojevanje »precej« interesa, ker »ponekod v uredništvih so situacije težke«. Prav to, da bi se morali pogovarjati predvsem o razmerah za delavke in delavce, poudarja predsednica koordinacije novinarskih sindikatov Helena Milinković. Ve, da se mnogi odločijo za upokojevanje, ker to vidijo kot izhod v sili. »Vemo, da želijo upokojiti še okoli sto ljudi do leta 2023, hkrati zaposlujejo nove brez uvajanja in predaje dela. Ljudje ne zdržijo več. Delavci in delavke nam govorijo o tesnobi, o slabih odnosih, o pritiskih ...« Sindikat, pojasni, so mnogi v zadnjih mesecih prepoznali za varen prostor.

To, da naj bi bili razdeljeni, da naj novinarji ne bi dovolj spoštovali ostalih produkcijskih in tehničnih delavk in delavcev, pravi, so stare hišne zgodbe. Morda ne vselej brez podlage, a vseeno zgodbe, ki se jih ponavlja zaradi ločevanja in utrjevanja razlik. »Mi smo že dosegli več povezanosti in solidarnosti. Da, novinarska izkušnja je lahko drugačna od izkušnje drugih zaposlenih, a to, da smo vsi skupaj, da so naši kolegi, ki ne opravljajo novinarskega dela, ob nas, v praksi razbija te zgodbe. To, da so z nami tehniki, vratarke, kuharji, tonski mojstri ... je za nas znak solidarnosti. Zavedajo se in vidijo, da se borimo tudi za njihove pravice, za njihov položaj.« Tudi zato so v stavkovnem odboru pozdravili ne le sindikalizirane, ampak tudi nesindikalizirane delavke in delavce. »V resnici je naša zahteva in naše sporočilo, da se borimo za pravico do našega dela,« pravi novinarka.

Špela Kožar v informativnem televizijskem programu pokriva kulturno politiko. Ko gleda nazaj, kritično ocenjuje, da bi morali vedeti prej in odreagirati bolje. »Moralo nam bi biti takoj jasno, da se ne bo dobro končalo. Dejansko smo jih počakali – da so prišli in da zdaj uničujejo,« opozori na psihične pritiske, obupnost, stiske. »Paradoksalno je. Občutek pripadnosti. Zavezanost.



**»Stavka sporoča, da ne mislimo, da nas bo rešila politika. Vemo, da si moramo prihodnost izboriti sami.« In stavka je postala tudi čas ter prostor za pogovor o tem, kaj si želimo, pravi novinarka javnega medija. Tudi ona poudari, da pri sedanjem vodstvenem kadru ni čutiti niti malo ljubezni do medija, do hiše in tradicije ter znanj, ki so v njej, čeprav gre za neprecenljivo institucijo.**

Ponos. Vse to se je zdaj močno povečalo. Po eni strani se zdi, da niso bili ti občutki nikoli prej tako močni, a vemo tudi, da še nikoli nismo bili tako sesuti.« Opisuje nadrejene, ki nimajo znanj in sposobnosti, da bi prepoznali pomembnosti novic in pomena vsebin. Uredniško plitkost in ozkost. »Trenutne razmere nas vodijo v to, da zaposleni ne bomo več mogli opravljati poslanstva javnega servisa,« pravi novinarka, ki na javnem mediju dela od leta 1999 – začela je kot tajnica režije, štiri leta zatem je stopila v novinarske vode. Kritična je do zadnjega poldruega desetletja, ko se je pristalo na »uravnoveževanje« vsebin. »S tem je RTV dejansko prispevala k razdvajanju družbe. Ko se predstavlja in tehta politične ukrepe, bi besedo morali dati predvsem stroki, politike in političarje pa postaviti v drugi plan,« je prepričana novinarka. Doda, da se mora javna televizija nujno približati nazaj gledalkam in gledalcem ter civilni družbi. Pri tem, pravi, jim je lahko za zgled tudi javni radio s svojim delom.

Radijska novinarka Nataša Štefe podobno kot njena televizijska kolegica poudari medsebojno odvisnost. Opiše, kako na Valu 202 načrtno gradijo skupnost. Zaposlitev na javnem mediju, pravi, ni in ne more biti samo služba od osmih do štirih. »Premalo se govori o razmerah dela v medijskih hišah,« doda. »Seveda je past, da se imaš kot novinar za nekaj več in za pomembnega – a pomemben nisi ti; pomembna je funkcija, ki si jo zasedel, pomembno je delo, ki ga opravljaš, če ga opravljaš, kot je prav,« pojasni. Novinarstvo je izrazito individualen, a tudi skupinski, od sodelavcev in soljudi odvisen poklic. »Gre za timsko delo.« Opiše, da ni novinarskega prispevka brez tehnika, ki poskrbi za pravilno objavo novice, ni televizijske oddaje brez lučkarjev in snemalcev, ni radijske novice brez tonskega mojstra. Sistem pa zdaj sili v »svaštarjenje«, v to, da je vsak zase mojster za vse, s čimer se niža standarde. V času preobilja zmanjkuje prostora za kakovost.

Na radiu dela od leta 2003. Leta 2007 je kot honorarna sodelavka izkusila, kaj pomeni solidarnost in sindikalna podpora. Ko jo je tedanji direktor radia Vinko Vasle čez noč odpustil, ker se mu je zdelo, da je njeno povezovanje programa prestopilo okvire spoštljivosti do oblasti, znotraj katerih bi po njegovi presoji morali novinarji delovati, je tedanji odgovorni urednik Vala 202 Mirko Štular v protest napovedal svoj odstop. Direktor radia je svojo odločitev kmalu preklical. »Odtlej vem, da se lahko na kršitve odzove samo kolektiv – posameznik sam praviloma ne more doseči nič. Preblizu je in preveč vpleten, da bi lahko videl širši, sistemski problem,« pojasni novinarka. Sama se je pred petnajstimi leti priključila sekciji honorarnih sodelavcev znotraj koordinacije novinarskih sindikatov in tudi po zaposlitvi ostala aktivna članica. »Sindikalno delo je ali konfliktno in naporno, če je pravo, ali prodano vodstvu in prezirano, če je rumeno. In večini zmanjka energije in volje, da bi bili aktivni še v sindikatu,« pravi. »V biti gre za borbo, za delo in za skrb za druge – to pa žal dolgo ni ustrezalo duhu časa.«

Prelomno v sedanjih situaciji je zanjo to, da se stavka za avtonomijo. »Borba za avtonomijo je borba za prihodnost, za dobro, kvalitetno novinarsko delo. Ne gre za kratkoročni cilj, ampak za daljnosežni boj in zahteve. Avtonomija tudi ni nekaj, kar bi ti lahko kdorkoli podelil. Zanjo se je treba vseskozi boriti. Za avtonomijo razmišljanja, za prevpraševanje in preseganje okvirov, ki so ti postavljeni od zunaj brez dialoga, od samopostavljenih avtoritet,« pojasni. »Stavka sporoča, da ne mislimo, da nas bo rešila politika. Vemo, da si moramo prihodnost izboriti sami.« In stavka je postala tudi čas ter prostor za pogovor o tem, kaj si želimo, pravi novinarka javnega medija. Tudi ona poudari, da pri sedanjem vodstvenem kadru ni čutiti niti malo ljubezni do medija, do hiše in tradicije ter znanj, ki so v njej, čeprav gre za neprecenljivo institucijo. »Žal je podplačana in necenjena, kar občuti večina delavk in delavcev. Manjkajo razvoj, izobraževanja, vlaganja ... In ker to traja že kar nekaj časa, je tudi med delavkami in delavci žal že marsikomu postalo vseeno.« Javni medij, doda, mora komunicirati z javnostjo, z gledalci, poslušalkami in bralci – in tu je na mestu vprašanje: ali bi lahko bilo te komunikacije več, bi lahko bila boljše, bolj vključujoča? Trenutno dogajanje na javnem mediju vidi kot priliko tudi za širše družbene debate in za pogovore navznoter: koliko demokratičnega odločanja smo pripravljeni uvesti, sprejeti in spoštovati. »Zdaj se z vsem tem premnogim žal ne da ukvarjati. A dejstvo je, da potrebujemo čim več ljudi, ki bodo imeli javno RTV Slovenija radi. Ki jo bodo imeli za svojo.«

Kristina Božič

# Financiranje (javnih) medijev: svoboda in avtonomija sta skupni



FOTO GAŠPER LEŠNIK

Slovenski model plačevanja prispevka za delovanje javne medijske službe je med stabilnejšimi za zagotavljanje kontinuiranega in profesionalnega novinarskega dela. EU je deklaratorno zaskrbljena za obstoj javnih medijev, a predlagani modeli neposrednega financiranja iz proračunov zahtevajo politično samoomejevanje in spoštovanje demokratičnih varovalk. Ti so vsepovsod v krizi, s čimer se odpira prostor avtoritarnim zlorabam. Pa vendar, izkušnje iz Amerike, kjer so zakonitosti trga globlje zarezale v medijsko krajino, kličejo po tem, da se medije razume in obravnava kot skupno dobro.

V Evropi potekajo procesi *razdružbovanja* javnih medijev – s širjenjem modela financiranja neposredno iz proračuna se jih potiska v smer ideje državnih, nacionalnih medijev ter stran od ideje javnih medijev v službi javnosti oziroma družbe v najširšem smislu. V razpravah med politikami, v katerih eni, deklaratorno zaskrbljeni nad usodo medijev, zagovarjajo rešitve poglobljanja politične moči, spet drugi pa zlovesče manipulirajo s pozivi k prenehanju plačevanja prispevkov za javne medije, umanjajo glasovi medijskih delavk in delavcev, razmisleki o pomenu demokratizacije ter vključevanje gledalk in gledalcev, poslušalk in poslušalcev, bralk in bralcev.

V Evropi sega model javnih medijev, predvsem radiev in kasneje televizij, ki se financirajo s »prispevkom« od tako rekoč vseh članov in članic družbe, v dvajseta leta prejšnjega stoletja. Kasneje je model skoraj povsod postal »mešan«, saj je večina javnih medijskih služb del prihodkov pridobivala tudi od reklam ali določenih tržnih dejavnosti. A glavni vzor je ostal britanski BBC. Lani so prispevki članov in članic britanske družbe predstavljali 74,1 odstotka vseh prihodkov britanskega javnega medijskega servisa, dobro četrtino pa je BBC pridobil iz drugih tržnih dejavnosti. Britanska vlada je sicer na začetku letošnjega leta napovedala, da želi ukiniti prispevek za BBC do leta 2027, a mnogi so to razumeli kot napoved političnega napada na servis, ki globalno velja za simbol kakovostnega in zaupanja vrednega javnega medija. Avtorica analize iz leta 2019 o financiranju trajnostne prihodnosti novinarstva Frances Cairncross je ob napovedi britanske vlade dejala, da je mnogo pomembnejše kot za nekaj funtov višji prispevek za BBC to, kako se odzvati na (ameriška) podjetja z debelimi denarnicami in brez zavez k novinarskim standardom. Nekdanja novinarka BBC Emily Maitlis pa je v nedavnem zapisu za časopis *The Guardian* opozorila na pasti uravnoteževanja in na pomen uredniških branikov pred političnimi pritiski in napadi na delo novinarjev prek družabnih

omrežij – na izzive, ki so skupni vsem okoljem, kjer medijske delavke in delavci želijo dobro opravljati novinarsko delo.

V članicah EU se trenutno širi model, ki so ga v balkansko-srednjeevropski regiji nekaj časa poznali zgolj na Madžarskem. O tem so pisale avtorice poročila *Comparing models and demanding reforms of public service media* iz leta 2016. Na Madžarskem je financiranje javne radiotelevizije že tedaj potekalo neposredno prek državnega proračuna. Težave, ki lahko pridejo s tem, še posebej v kombinaciji z oblastjo, ki ima nesramežljivo avtoritarne tendence, so v vzhodni sosedni vidne prek popolne politične podreditve javnih medijskih servisov. V zadnjih letih se ta model financiranja širi prek baltskih držav tudi v Skandinavijo. Ponekod je vezan na poseben davek, ki gre v celoti za delovanje javnih medijev in za financiranje medijskih vsebin javnega pomena, drugod je financiranje določeno kot delež proračuna ali bruto domačega proizvoda. Zadnja je ukinitve javnega radiotelevizijskega prispevka letos napovedala in potrdila tudi francoska vlada.

Irska komisija o prihodnosti medijev je prav tako lani predstavila poročilo, v katerem predlaga, da bi negotovost financiranja in delovanja javnih medijev razrešili z odmikom od javnega prispevka kot glavnega vira financiranja k izključno neposrednemu proračunskemu financiranju. »Sedanji čas,« pišejo avtorji poročila, »prinaša velike tehnološke in družbene izzive za medije.« A vseeno gre za nekoliko presenetljiv zaključek glede na predhodne ugotovitve in tudi glede na ostala priporočila. Na Irskem je letni prispevek za javne medije približno 160 evrov na gospodinjstvo in poročilo konstatira dejstvo, da si morajo mediji podporo javnosti s svojim delom zaslužiti, jo ohranjati ter obnavljati. To, opozarjajo, zahteva tudi bolj ambiciozno vključevanje in omogočanje sodelovanja javnosti, večjo transparentnost in odgovornost javnosti. Zato predlagajo tudi davčne ukrepe, ki bi olajšali preobrazbo v smeri financiranja medijev s prispevki bralstva in/ali članstva.

Pomen poročila in tega, da vlada na podlagi njega ukrepa, utemeljujejo avtorji med drugim s sklepi Evropske komisije. Ta je novembra 2020 med soočanjem z vsemi izzivi, ki jih je s seboj prinesla kriza zaradi pandemije, lažnih novic in širjenja teorij zarot, poudarila pomen raznolikih, zanesljivih medijev in nujo, da jih države članice podprejo ter vzpostavijo okolje za njihovo delovanje. Javne informacije so prepoznane kot enakovredne »javni infrastrukturi kritičnega pomena«. Raziskovalci na Irskem so s svojimi anketami in raziskavami potrdili tudi visoko podporo javnosti, da družba sistemsko skrbi in zagotavlja pogoje za visokokakovostno novinarstvo.

A nizozemska raziskovalca Christian Edelvold Berg in Aner Brink Lund sta že leta 2012 v kratki primerjalni analizi *Financing Public Service Broadcasting* opozorila, da se od osemdesetih let dalje po Evropi širi »val deregulacije nacionalnih radiotelevizijskih trgov«. Z liberalizacijo oziroma z odpravo »ovir meja« in odprtjem trgov sta se okrepili komercialni dejavnost ter ponudba, nove tehnologije pa so dodale pritisk k odpravi monopolnih položajev. Vse to je ustvarjalo pritisk na zakonodajne spremembe, ki so nadzor usmerile v zagotavljanje konkurence in dobičkonosnosti. To se je nadaljevalo v devetdesetih, ko so se krepili zasebni mednarodni medijski lastniki, ki niso več poudarjali vloge medijev pri ohranjanju nacionalne kulture, ampak so dali prednost konkurenčnosti in poslovnim rezultatom. Javni, skupni interes je izpodrinila izbira posameznika.

Temu, dodajata nizozemska raziskovalca, je sledilo prvo desetletje tretjega tisočletja, ko so se vsi ti trendi nadaljevali in krepili. Na medijskem področju je prevladala logika konkurenčnosti, vse bolj so obveljala pravila EU, ki so sledila gospodarski logiki in zagotavljanju enotnega trga. Politični pozivi k ukinitvi prispevkov za javne medije so temeljili, opozarjata avtorja, predvsem na »velikih posploševanjih in govoricah«. Nizozemska, Islandija in Belgija so prispevke za javne medije kljub temu nadomestile z neposrednim financiranjem iz proračuna. Kasneje so ta model posvojile tudi Norveška, Finska in Švedska – slednji sta financiranje uredili prek novega, posebnega davka, ki je namenjen javnim medijem ter izvzet iz državnega proračuna.

Prav na model proračunskega financiranja skandinavskih držav se sklicuje tudi Evropska komisija v svojih priporočilih ob zaskrbljenosti za javne medije. A nizozemska raziskovalca sta že pred desetletjem opozorila, da prispevki za javne medije predstavljajo stabilen vir financiranja, ki je v manjši meri podvržen dobri volji politične elite oziroma prepuščen na milost in nemilost hitrih rezov posameznih vlad. Leta 2006, sta spomnila, se je proračunsko financiranje nizozemskih javnih medijev čez noč zmanjšalo za 100 milijonov evrov – upad se je sicer naslednje leto »popravlil« na predhodno raven.

**V Evropi potekajo procesi razdružbovanja javnih medijev – s širjenjem modela financiranja neposredno iz proračuna se jih potiska v smer ideje državnih, nacionalnih medijev ter stran od ideje javnih medijev v službi javnosti oziroma družbe v najširšem smislu.**

S prispevki splošne javnosti se še vedno financirajo javni mediji v velikem delu Evrope: poleg Slovenije je to ključni del prihodkov javnih medijev v Avstriji, Nemčiji, Grčiji, Italiji, Švici in za zdaj še v Franciji, na Slovaškem, Hrvaškem, Češkem, Irskem in Portugalskem. V Sloveniji je leta 2021 prispevek za radiotelevizijo predstavljal 73,4 odstotka vseh prihodkov javnega servisa. Javni medijski zavod je dodatno petino prihodkov ustvaril še iz naslova oglaševanja in drugih komercialnih prihodkov; dodatno sofinanciranje iz proračuna pa je znašalo 3,8 odstotka. Ob tem velja dodati, da je javni medij pod vodstvom sedanjega direktorja lani letni primanjkljaj v primerjavi z letom 2020 povečal za več kot dva-in-pol-krat. Pod vodstvom Andreja Graha Whatmougha je tako javna institucija v enem letu segla po »prihrankih« v višini dobrih 4,7 milijona evrov. Ob tem v letnem poročilu pojasnjujejo, da bi bil končni izkaz še slabši, če ne bi uspeli povečati prav obsega denarja, ki ga prispeva javnost. S pregledom in nagovorom vseh s priključkom za elektriko, ki niso plačevali RTV prispevka, so število plačnikov med fizičnimi osebami uspeli povečati ter s tem tudi skupni znesek; kljub temu, da je marsikateri plačnik med gospodarskimi subjekti zaradi posledic pandemije prenehal obstajati.

Novinarka in ameriška avtorica Laura Flanders v članku *Next System Media: An Urgent Necessity* opisuje, kako je zgolj v nekaj desetletjih svetovni splet, ki je obljubljal raznolikost, demokracijo in decentralizacijo, v resnici dosegel koncentracijo moči. Okrepil je primere zlorab in novinarstvo privedel v situacijo, ko mu zmanjkuje diha v tekmi za klike in dobičke, v kateri ni prostora za pomisleke vesti. Ameriška avtorica spominja na obstoječe in pretekle primere skupnostnih in združnih medijev v delavski in skupnostni solasti. Prepričana je, da brez novinarstva, ki se zaveva svoje umeščenosti in odgovornosti do družbe, tudi družba ne more obstajati. Tako kot ni demokracije brez demokratičnih medijev, ki to odražajo v načinu dela, vsebinah in lastništvu.

Izziv je oblikovati oblastno/vladno financirane medije, ne da bi oblast/vlada posegala v to, kako in o čem se poroča, kaj se gleda in posluša, omeni Laura Flanders. Opisuje, kako je ponekod v Ameriki lastništvo medijev povezano tudi s skupnostnim lastništvom električnega in telekomunikacijskega omrežja – s tem se gradi zaupanje in odpornost, so ji pojasnili ameriški kolegi. Skupna last in skrb varujeta tudi demokratično enakopravnost in dostopnost. Morda ni denarja, je pa obilje idealov, zavezanosti k demokratičnosti in inovativnosti, govorijo izkušnje iz praks na drugi strani Atlantika. Avtorica spomni tudi na več kot sto časopisov, ki so jih ustvarjali Afroameričani pred državljansko vojno in ki niso imeli zveze ne z migrantskim tiskom evropskih priseljencev ne s komercialnim tiskom tedanjih taj-

**Medije, piše, bi morali poganjati javni, ne zasebni interesi. Novinarstvo primerja z javnim šolstvom: »Podobno kot šole zagotavlja dostop do kakovostnega lokalnega novinarskega dela to, da so skupnosti boljše informirane in imajo boljše izhodišče, da sodelujejo v družbi na načine, ki so pomembni in imajo vpliv.**

kunov. Naštevava novinarje, ki so nelagodje in strah umirjali s tovarištvom, z močnim čutom za pravičnost in željo po nepristranskem razkrivanju nepravilnosti ter krivic. »Tveganje, moralni pogum, sodelovanje, številni viri prihodkov, raznolikost vpletenih in občinstva, medsebojna pomoč: ustvarjalci neodvisnih medijev so oblikovali številne inovacije, ki še danes poganjajo 'novo ekonomijo'. Skupna so nam nekatera načela in tudi številni izzivi.« Prepričana je, da je delovanje in organiziranje družbene demokratičnosti, ki bo drugačna od sedanje, nujno. »V naši dobi ekstremne koncentracije kapitala je tudi kapital v medijih dosegel ekstremne koncentracije. Potrebujemo preoblikovanje našega sistema od spodaj navzgor in svežo zavezo k medijem kot javnemu dobremu.«

Tudi raziskovalka Susan Abbott v analizi *Rethinking Public Service Broadcasting's Place in International Media Development* opozarja, da v zadnjem obdobju vidimo, kako zasebni lastniki komercialnih medijev vse bolj sodelujejo in se prilagajajo »semi-demokratičnim« režimom, ki nimajo pomislekov pri prisvojitvi in podreditvi javnih medijev. Zato, opozarja, privatizacija in trg dokazano in očitno nista rešitev. Javni mediji oziroma mediji, ki ponujajo javni servis ter jih financira najširši krog članov in članic družbe, v svojem bistvu temeljijo na tem, da zagotavljajo neodvisno, kakovostno novinarstvo, ki je dostopno vsem. Ključni izziv pa je, dodaja, kako zagotoviti, da v njihovo delo ne posega vsakokratna politična oblast.

Še dodatno se vrednost medijev, ki so skupnostno podprti in zato zavezani družbi, iz katere izhajajo, pokaže v primerih lokalnih medijskih hiš. V Ameriki raziskovalci opozarjajo na »medijske puščave« – rezultat praks komercialnih, zasebnih medijskih lastnikov in ekonomskih modelov, ki hlepijo zgolj po večanju dobičkov in vpliva. Odsotnost zanesljivih in verodostojnih medijev na eni strani ter na drugi dostopnost družabnih omrežij, ki delujejo po načelu grabljenja pozornosti za vsako ceno, sta olajšali širjenje lažnih novic in teorij zarot.

Novinar Guthrie Scrimgeour je v članku za revijo *Jacobin* opisal svojo izkušnjo pri lokalnem časopisu v Massachusettsu, ki ga je kupilo sedem milijonarjev. Lokalni tajkuni so kmalu po tistem, ko je objavil nekaj kritičnih člankov do nepremičninskih poslov in stanovanjskih politik, zaradi katerih se je stanovanjska negotovost ljudi povečevala, razvili željo po urednikovanju in sodelovanju pri oblikovanju vsebin. V članku »I'm a Local News Reporter. To Save Local News, We Must Publicly Fund It« opisuje procese cenzure in načine ustvarjanja otoplega, ciničnega delavca za produciranje novic po naročilu. Sedaj dela kot lokalni novinar na Havajih in prepričan je, da problemi koreninijo v ideji, da naj bodo (lokalni) mediji dobičkonosni. Medije, piše, bi morali poganjati javni, ne zasebni interesi. Novinarstvo primerja z javnim šolstvom: »Podobno kot šole zagotavlja dostop do kakovostnega lokalnega novinarskega dela to, da so skupnosti bolje informirane in imajo boljše izhodišče, da sodelujejo v družbi na načine, ki so pomembni in imajo vpliv. Če medije financira družba ali demokratično izvoljena vlada, je to manj škodljivo, kot če so mediji finančno odvisni od nekaj neizvoljenih milijonarjev,« je prepričan iz lastnih izkušenj.



FOTO ANA ŠTURM

Tako v Sindikatu novinarjev kot v Sindikatu kulturnih in umetniških ustvarjalcev na radioteleviziji govorijo o potrebi, da se v večji meri vključi v delovanje in v soupravljalne strukture javnega medijskega servisa gledalke in gledalce, poslušalke in poslušalce, bralke in bralce – ter delavke in delavce. V Sindikatu kulturnih in umetniških ustvarjalcev pravijo, da bi programski svet morale sestavljati tri skupine: predstavniki in predstavnice javnosti, zaposlenih in strokovnjaki z različnih področij. Politiko bi javni medij moral postaviti v drugi plan oziroma izključno na zagovorniški stol, kjer bi bilo mogoče njeno delo presojeti in ocenjevati, dodajajo medijski delavci in delavke. V Sindikatu novinarjev omenjajo možnost progresivnosti RTV prispevka ali vsaj opcijo, da bi lahko zavezanci izbrali, koliko želijo prispevati, če niso med skupinami, ki so oproščene plačevanja RTV prispevka. Tako bi lahko prispevali tudi več od zdaj zgolj enega, enotnega zneska, ki že več kot desetletje ni bil usklajen z inflacijskimi gibanji.

Mnogi raziskovalci in strokovnjaki, pa tudi delavci in delavke v medijih, se strinjajo, da kot globalna skupnost potrebujemo, če želimo drugače organizirane in bolj demokratično delujoče družbe, tudi drugače organizirane in bolj demokratično delujoče medije. Slovenska javna RTV je z vidika načina financiranja že zdaj vzor. In prav način financiranja jo dela za družbeni, skupni prostor in ne za prostor, ki bi si ga lahko prilaščala ali podrejela katerakoli politična opcija. Prav zato bi javni medijski servis lahko postal tudi prostor, kjer bi se gradilo, preizkušalo in oblikovalo bolj demokratično, ljudem zavezano in odgovorno prihodnost.

*Faša Lorenčič*

## **Televizija ni naprava. Je način. In fenomen.**

### **Top 10 slovenskih TV-fenomenov minulega desetletja (2012–2022)**

Včasih lahko Američanom tudi kaj zavidamo. Pustimo, da so v minulem desetletju izumili »*peak TV*«, ko so TV-serije dokončno postale »romani 21. stoletja«. Pustimo, Američanom lahko zavidamo že navajanje letnikov avtomobilov. Ker oni ne rečejo »10 let star avto te-in-te znamke«. Ne. Saj vemo, kako gre pri njih. Že iz filmov in serij. »Avto te-in-te znamke, letnik 2012.« Mogoče čas pač dojemajo bolj ... epizodno? Kot TV-serijo? Mor-da. Kar niti ni tako slabo. Ker pri nas ... je »deset let nazaj« najbrž nekje leta 2016. Uvod za »fenomenski« *Pritisk daljinca* je takšen zato, ker prideš v leta – sploh zdaj, ko post-relativno čas teče toliko hitreje – ko je »deset let nazaj« res (sur)relativno. Čeprav sam sodim med tiste, ki si letnice nekako še razdelajo za nazaj in si jih »nepiflarsko« zapomnijo, je to v razponu desetletja vseeno zagonetno početje. Ko se lotiš domačih TV-fenomenov minulega desetletja, pa ... še toliko bolj. Si skoraj že pri (vsaj) magistrski nalogi. Remek delu. Zato sta bila izziv in pritisk na *Pritisku daljinca* toliko večja, ko se je izb(i)ralo top 10 fenomenov minulega slovenskega TV-desetletja.

#### 10. ZADNJA ERA ŠPORTNIH KOMENTATORJEV (2017–)

V minulem desetletju smo se ob vseh (nad)uspehih celo pre-rekali, kdo naj bo športnik leta! Kar je ... razkošje! Dobili smo globalne ikone: Luka Dončić, Tadej Pogačar, Jan Oblak, Primož Roglič, Peter Prevc. Zavrtela pa nas je tudi vrtoglavica druge, dokončne vrste: fluktuacija športnih prenosov. Kje je ta tekma, kje bo to prvenstvo, kje tista liga? Oh. Saj so se pravice premikale že v desetletju prej (zlasti nogomet), ampak takrat dostop ni bil ekskluzivno vezan na operaterja. Vsi smo, povedano drugače, lahko gledali vse. In tako obenem še poznali »nacionalnega/resornega« komentatorja.

(Skoraj) nič več. Že tako ali tako je nacionalka izgubljala primat, toda (nacionalno) košarko in odbojko je izpustila (Kanal A) ravno tedaj, ko bi morala še ravno malo potrpeti. Kanal A je pokazal, da lahko celo iz slovenske nogometne lige naredi spektakel, da ne omenjamo, kako širokogrudno so se lotili košarke in odbojke ter skoraj v zameno dobili medalje in rekordno gledanost. Hkrati je bilo to (zadnje) desetletje komentatorjev, ki jih še pozna večina gledalcev: Peter Vilfan je hlipal v zadnjih minutah prenosa ob zlatu košarkarjev (2017); solzavega Iva Milovanoviča je objemal celo premier Miro Cerar, ko so rokometaši prišli do bron (2017); Ervin Čurlič je kričal ob odbojki (2019); vsem pa je skupno, da so (bili nekdanj) glasovi nacionalke. Da se poslavlja era komentatorjev, katerih imena še pozna najširše gledalstvo, in to v času, ko s količino medalj/uspehov vzajemno raste število programov, pa je nakazal nepričakovan in prezgodnji odhod preudarnega Mihe Žibrata. Tako ostaja le še Andrej Stare, ki je postal (samo)institucija do točke, da je prerasel vse običaje in pravila.

#### 9. V ISKANJU »TRETJE« TELEVIZIJE (2012–)

Med vsemi »fenomeni« je ta zagotovo najmanj uspeli, vendar nič manj ne (p)ostaja fenomen. Ne le da se še vedno »išče« tretja televizijska hiša, ki bi mo(go)čno zamajala primat Pro Plusa (Pop TV, Kanal A) in Televizije Slovenija – po TV3 se je točno pred desetimi leti Planet TV za nemajhen vložek in s šablonskim pomlajevanjem večinoma drugje že preživetih imen skušal prebiti vsaj do statusa relevantnega konkurenta. Poskus je bil drag, na trenutke celo bizarno in megalomansko epski, na koncu pa večinoma neuspešen.



Planet TV je stavil na marsikaj. Na nogometno ligo prvakov, informativni program, kvize, resničnostne šove ... Kot da dno nima dna. Ampak ga ima. Uh. Stavil je na osebnosti, ki so večinoma delovale kot »projektno« gostovanje, zadnji častni krog, dober posel za sicer dobre stare, ampak nikoli-jih-več-ne-bo čase. Planet TV je, če sploh lahko pustimo ob strani zloglasno lastniško strukturo in politične kolobocije, iskreno poskušal loviti in celo ihtavo prehiteti trende. Lastne ali predelane šove je ponudil sicer dokaj prepoznavnim obrazom (Tadej Toš, Denis Avdič, Klemen Slakonja, Borut Veselko), prav tako kvize/žirije (Slavko Bobovnik, Jonas Žnidaršič, Lili Žagar, Špela Grošelj), toda še najbolj je, če že, našel publiko in solidne odzive z domačo hit serijo (**Ena žlahtna štorija** [2015–]), *late-night* šovom (**Ta teden z Juretom Godlerjem** [2015–]) in resničnostnimi šovi (**Poroka na prvi pogled** [2022–], **Exatlon Slovenija** [2021–]). Planet TV je nastal skoraj natanko pred desetletjem in v tem času poskusil vse, da bi postal relevantna stalnica. Četudi premore jutranji in informativni program, mu navzlic vložku, niti političnemu, še vedno ne uspe postati relevanten konkurent. In zatorej to ne uspe nikomur drugemu, kaj šele nižnim političnim postajam. Kar pa je bila že dediščina desetletja predtem. Glede na trende in napovedi je tako še manj verjetno, da bi »tretji« televiziji uspelo do leta 2032.

#### 8. VOYO: OD V DVOJE (2015–) DO JA, CHEF! (2021–)

Voyo, spletna platforma pretočnih vsebin Pro Plus, je sicer svojo desetletnico praznovala lani, ampak glavno darilo je dobila februarja letos – ko je Branko Čakarmiš, po dolgoletni funkciji programskega direktorja zdaj generalni direktor Pro Plus, sicer pa član žirije v **Slovenija ima talent** (2010–), v *Delu* na začetku leta napovedal do »deset izvirnih domačih serij na leto«.

Napoved, ki je ena najbolj visokoletečih, ko gre za slovenske TV-serije. Nihče še ni napovedal česa takega. Niti Filmski sklad ne RTV Slovenija. Nihče. Čakarmiš se na podlagi uspehov gledanosti, ki jo je z domačimi serijami požela Televizija Slovenija, najbrž zaveda dvojega: prvič, domače serije na Pop TV niso in ne bodo »zicer«, in drugič, Voyo ima v srednji generaciji velik potencial. Ampak težava nastane, ko uporabniki pridejo do konca tistega, po čemer najraje posegajo. Ja, hitro zmanjka. Več kot dva milijona ogledov ima do tega poletja pet nepolnih sezon **Ja, Chef!**, tista serija, kjer blesti Jurij Zrnec in v kateri plejada izkušenih igralcev ne le pokaže, ampak dokaže obrtno znanje. Edina težava? Gre za licenčno serijo, kar velja tudi za drugo najbolj gledano **Gospod Profesor** (2022–) in tretjo najbolj gledano, tekmovanje **MasterChef Slovenija** (2015–).

Medtem izvirne **Vse punce mojga brata** (2021–) ali **Za hri-bom** (2021–) v izvedbi precej capljajo po kakovosti zavoljo enoplastnega scenarija, domiselna **V dvoje**, navdihujoče mimobežno milenijska **LP Lena** (2018–2020) ter celo parodično (ne)kriminalna **Truplo** (2018–) pa žal izpadejo, vsaj do zdaj, kakovostno butično. Voyo še nima konkurence kot ponudnik pretočnih vsebin, kar je prednost in šibkost hkrati. **Ja, Chef!** je denimo tista serija, za katero so številni slišali že tolikokrat, da bi jo radi gledali. Vprašanje, ali jo bodo. In, kasneje, če so licence in adaptacije res prava pot. Uspeh sosedov (**Uspjeh** [2019–], **Novine** [2016–2020]) kaže drugače.

#### 7. MISIJA EVROVIZIJA (2012)

Točno pred desetletjem se je zgodila **Misija Evrovizija**. Kot da bi bila padla z Lune. Leto pred tem je resda Klemen Slakonja ob že tako zagnani (svoji prvi) **Emi** v kolažu *16 let skomin* povzel vse dobro, lepo in grdo ter kri, znoj in solze, ki poosebljajo ta največji »razvedrilni« moment v državi. **Em** je pač v razvedrilu v dobrem in slabem še vedno primerljiva s prenosi iz Planice (ali olimpijske igre ali borba za medalje v ekipnih športih) ali predvolilnimi soočenji. V okviru zvrsti absolutni primat. Slakonja je bil tako zagnan in (multi)talentiran, da je, ko je za nameček zmagala Maja Keuc in se nato uvrstila v prvi finale po treh letih za Slovenijo, namignil, če že ne »zaskominil«: kaj pa če bi Slovenija zmagala na Evroviziji?

Blasfemično retorično vprašanje, ki pa je rodilo zanos desetletja, ko je **Em** skušala za vsako (včasih tudi pregrešno drago) ceno upravičiti svoj obstoj, renome, pomen. **Misija Evrovizija** je bila šok. Za hip je komercialkam vzela njihov x-faktor in s talenti na bolj domač način pokazala, da še kako obvlada obrt. Ampak nacionalka se je, ne prvič, ustrašila lastnega uspeha. Dolgoročno so tako od **Misije Evrovizije** več imeli izvajalci (Eva Boto, Manuela Brečko, Nika Zorjan) kot nacionalka sama. V minulem desetletju je **Em** doživljala (ne)standardne turbulence, toda še vedno vredne oznake »fenomen«: od razsipnega tedna na Gospodarskem razstavišču (2017), prek reakcije Lee Sirk (2019), pa do dveh primerov, ko je nacionalka interno izbrala izvajalca (Hannah Mancini [2013], Ana Soklič [2021] – zaradi odpadle prireditve). **Em** kljub vsemu, čeprav je daleč od svobodne, kreativne in radovedne iskrivosti *Misije Evrovizije*, ostaja vrh domače zabavne TV-produkcije ter se bolj ali manj uspešno pomlajuje, kar kažejo tako zmagovalci (LPS, Zala & Gašper) kot voditelji (Ajda Smrekar). Ampak razlika je, da zdaj vemo, da »nikdar« ne »bomo« zmagali. **Em** pa je z Ema Freš predizbori znova uspešno ugotovila, da obstaja Tik-Tok generacija.

## 6. TARČA Z IVANOM GALETOM (2020)

Ko nas je nalezel koronavirus, smo v Sloveniji takoj po **Jezeru** (2019) in malo po vseh športnih uspehih sicer že in hkrati še vedeli, da imamo tu in tam podobne *dnevnosobne* izkušnje, toda ko se je zgodila epidemija, smo bili v te skupne dnevne sobe zaprti z ukrepi. Skupaj. In tako je postala televizija spet ključni medij, saj je (z)mogla tja, kamor drugi niso. In prav v tem trenutku, ko se je v Sloveniji povrh zamenjala vlada, ko je Marjan Šarec računal na predčasne volitve, dobil pa za naslednika Janeza Janšo, se je zgodila **Tarča**, ki je bila v marsičem prelomna.

Najbolj resda že zato, ker je bila prelomno posneta kar pred stavbo na Kolodvorski, da jo je spremljal tudi Kalinov »Deček s piščalko«, predvsem pa zato, ker je skušala vpeljati t. i. *gotcha!* moment. Toda »imam te s prstom v marmeladi« trenutek, ki ga je **Tarča** vpeljala, je bil za naš dokaj konvencionalni prostor skoraj preveč. Ne toliko kot prevod dolgoletne tuje prakse. Ne, to ne. Ampak bil je trenutek, ko je nacionalka želela preveriti, kako se bomo gledalci odzvali: s čustvi ali pametjo. E, zato je bila ta **Tarča** fenomen.

Za ene je bil Ivan Gale, ki je posebil pojem *žvižgač* še tistim, ki so prej ob tem pojmu le tiho kimali, heroj. Za druge pa(č) ne. Prvič smo dobili oddajo – in to v živo! –, kjer bi naj videli bistvo demokracije in politike v živo. Dobili pa smo ... karakterje. Režiser je želel več, kot so potem igralci zmogli. Kar bi naj bila stranska vloga, je postala glavna. Ivan Gale je zasenčil Zdravka Počivalška in vlado. V vsakem primeru pa je bila **Tarča** aprila 2020 tista oddaja, s katero je nacionalka poskušala z bolj direktnim, narativnim pristopom. Čeprav je Pop TV s svojim sobotnim **Inšpektorjem** in nedeljskim **Fokusom** ob vikendih stopnjeval tempo kakovosti, kar ostaja (pre)pogosto spregledano, je tista **Tarča** nekaj, kar je zaznamovalo desetletje. Mnogo bolj kot vnaprej zgodovinsko sodelovanje Televizije Slovenija in Pop TV v oddaji **Skupaj naprej** (2021).

## 5. DIRKA PO FRANCIIJ (VSAJ OD 2016)

Ne, ne gre »spet za šport«. Za prenos **Dirke po Franciji** si je tako ali tako praktično nemogoče pripeti zasluge in vse skupaj označiti za fenomen. To je, kakor da bi sem dodali vsakoletni prenos dunajskih filharmonikov na novega leta dan na nacionalki. Toda razlika je diametralna: četudi oba prenosa sledita vnaprej pripravljenemu programu in zaznamkom (da, tudi *Tour*), je količina glomazno raznolika. **Dirka po Franciji** je bila na TV Slovenija že zgodba, še preden je Primož Roglič

dobil prvo etapo, Tadej Pogačar pa dve rumeni majici. Ravno ko je začela izgubljati košarko, odbojko in kredibilnost, je TV Slovenija sama sebi pokazala pot, ko so se našli Tomaž Kovšca, Martin Hvastija, David Črnelj in Miha Mišič ter ostali.

Toda ključno vprašanje je: kako?! **Dirka po Franciji** deluje namreč bolj na entuziazem kot sistemsko, zlasti ker se je znala nacionalka podobno lotiti olimpijskih iger, in to v času, ko smo bili tako ali tako prikovani na zaslone. Kakor da je bila **Dirka po Franciji** pot. Ko se osvaja in dobiva gledalce na entuziazem in kakovost, ne pa na goli prispevek. **Dirka po Franciji** je dokaz, kako je mogoče z lastno vsebino, zanosom in zlasti znanjem nagovoriti najširši krog ter zadovoljiti tako poznavalce kot *kavč selektorje*. In pogosto upravičiti RTV prispevek.

## 4. DEKLETA NE JOČEJO (2015) IN STEKLE LISICE (2017)

Celovečerni igrani TV-filmi so že sami po sebi svojevrstni oksimoron, četudi v času spletnih platform ta oksimoron prihaja iz nasprotnega konca. Če je bil prej kralj film, je zdaj televizija. Pika. Žal, tako je. Pa ne, da bi skrenili v debato, ali filmi, dostopni le na spletnih pretočnih vsebinah, sodijo na festivale in v izbor nagrad ali ne. Ni to ta debata. TV-film je žanr, ki ga od nekdanj zadušljivo določa in definira forma, še bolj pa namen(skost). Ampak so primeri, ko prav *TV-jskost* omogoči več, četudi je filma bojda manj. Uradno celovečerni igrani TV-filmi **Panika** (2013, Barbara Zemljič), **Avtošola** (2014, Janez Burger) in zlasti **Dekleta ne jočejo** (2015, Matevž Luzar) ter **Stekle lisice** (2017, Boris Jurjaševič) so pokazali, da bi veljalo žanr smiselno razvijati in nadgrajevati, saj sta **Dekleta ne jočejo** in **Stekle lisice** prinesla domala žanrski ekskurz in nekaj, česar ne vidimo niti na velikem platnu, kaj šele na domačih ekranih. Kriminalka s primesmi drame in pohorski vestern sta postala skoraj kulturna. Ne toliko zavoljo svoje kakovosti – ne nazadnje gre za primarni izdelek s točno določenim namenom –, temveč zaradi *zamomljanosti* med (naj)širšo publiko. Ta filma sta bila predhodnika **Jezer**a, toda z mnogo, mnogo manj pompa. In postala prav zaradi (ne)vidnosti skoraj kulturna.

## 3. MARCEL GRE IZ STUDIA CITY (2022)

V minulem desetletju, če štejemo od desete vlade dalje, ki jo je februarja 2012 od Boruta Pahorja prevzel Janez Janša, smo imeli kar šest vlad. Ja, šest – (v)štetja je tudi sedanja. Kar je za informativne programe po svoje tako bogastvo kot prekletstvo. Materiala vsekakor ni manjkalo, ampak obenem se ga

je nabralo absolutno preveč. Televizija je temu sledila, kakor je vedela in znala. Ni pa bila niti približno več sama tista, ki bi nižala standarde. Oh, ne. Gledali in poslušali smo, kako se bo »strlo jajca«, plačevalo »glupe davke«, odstopalo se je zaradi sendvičev ali pijanščine ali maket, nepreklicno se je tudi (ne)odstopalo, ocenjevalo se je obleko, torbico in angleščino premierke, zrlimo v napis »Slovenec sem. Ne jamram, iščem rešitve«. Vmes smo praznovali tridesetletnico, v tipično »našem« stilu kakopak razdvojeno, in občutek je bil, da sta bila režija in televizija za te čase vizionarska, dasiravno katodna, ko so bile »danes na vrsti sanje, jutri je nov dan«.

Zgodila so se številna predvolilna soočenja, v katerih je tudi prišlo do določenih sprememb: če je Janez Janša običajno povedal dovolj za svoje volivce, je Robert Golob uprizoril »telegeničen« pristop in celo na daljavo uspel zadeti utrip volivcev, ko je govoril »ljudje plešejo«. Ni bil edini, Luka Mesec je leta 2014, kakor velja med analitiki, v zadnjem soočenju z izdelanim nastopom spravil Levico najprej v parlament in nazadnje v vlado. Ampak vse to je povezano tudi z osebnostmi, ki poosebljajo TV. Marcel Štefančič, jr. Prvo ime je dokončno postal, ko je **Studio City** programski svet spremenil v nekaj, česar še sami ne bi več gledali. Seveda namensko. Toda povolilni derivat »**Studio City**« je potrdil moč medija, četudi je ta prešel na splet in v živo v teater.

Televizija tako nikdar ni bila bolj zaželeno – ne glede na vašo afiniteto do RTV prispevka. In to je bilo desetletje, ko so eruditi (Ksenija Horvat) marljivo negovali dediščino (Lado Ambrožič), medtem ko se glasn(ejš)i niso prebili tja, kamor so najbrž želeli: Uroš Slak deluje (samo)umaknjeno v **Ena na ena**, ki ni preudarno ekskluzivna oddaja, kakršno bi pričakovali; Igor Bergant ima širino, vendar še zmeraj kljub gestikulacijam – ali pa ravno zaradi njih –, ki so nadomestek vsebinskih prebojev, ne ustvari preboja do eminence **Odmevov**; Erika Žnidaršič pa v brezkompromisnem stilu prepogosto stoji in pade glede na (ne)potrpežljivost gostov.

**Pr' Hostar je bil namreč TV za tiste, ki so imeli TV v naročju in so temu rekli »serija«. In hkrati televizija. Kar je bistvo minulega desetletja. Tudi pri nas. Televizija dokončno ni več naprava. Ampak način. In čas. In fenomen.**

## 2. JEZERO (2019)

**Jezero**, serija, ki nas je spomnila, da imamo vsi najprej televizorje, nato dnevne sobe in nato sosede/sodelavce, s katerimi lahko dejansko o čem (razen vremenu/sportu) čebljamo, je prišlo prepozno vsaj dvakrat. Dolgo je kazalo, da bodo na Slovenskem nedeljski TV-večeri, ki imajo še vedno (poleg športnih prenosov) največji potencial, *zazihvani*, fiksirani, zacementirani. Intervju in/ali tuja nadaljevanka na nacionalki, resničnostni šovi in kakšen film pri konkurenci. In to je to.

In potem je prišlo – **Jezero**. Pozno, prepozno, *post-festum*. Tri leta po izidu hit-kriminalnega romana Tadeja Goloba. In vsaj kaki dve desetletji po tistem, ko je tujina spoznala potencial nedeljskih »top dan za TV-serije« večerov. **Jezero** je negiralo marsikaj, pa tudi nerviralo. Že zato, ker ni bil primarno naš »Netflix/HBO« približek, čeprav je to (ne)hote (nena)sil(n)o bil.

**Jezero** je pa vendarle dokaz, da bo pač domače vedno najbolj množično pritegnilo. Kdo je »zmagal« v **Igri prestolov** (Game of Thrones, 2011–2019)? ne bo niti približno tako žolčna debata kot tista, zakaj se Tarasa Birso (Sebastian Cavazza) tako slabo sliši. Kar je, naj bo tako banalen, kompliment. Vztrajalo se je za vsako ceno. Ali smo narod nadaljevank, je zagonetno vprašanje, čeprav so **Življenja Tomaža Kajzerja** (2013, Peter Bratuša) nakazovala, da izkušnje, znanje in voljo še premoremo. Kar je manjkalo, je bil koncept. In vztrajnost. Nacionalka je pokazala, tudi sama sebi, četudi nekoliko okorno, da zmore tisto, kar zmorejo največji. Znova pa ni bila pripravljena na naval, ki se je zgodil; kakor da ni pričakovala takšnega odziva. In nato je v vznesenosti sledilo. **Ekipa Bled** (2019–), **Primeri inšpektorja Vrenka** (2021–), **V imenu ljudstva** (2020–) ter **Leninov park** (2022) in **Dolina rož** (2022). Prvič smo dobivali nadaljevanja dramskih/kriminalnih serij in celo bolj *art* poizkuse znotraj širše pojmovanega žanra, kot je bil **Trigrad** (2022). Nacionalka zdaj nadaljuje s tempom, ampak počasi bi veljalo premisliti tudi o tem, kako uspeva denimo Hrvatom spravljati svoje serije v svojem jeziku k najširšemu krogu gledalcev.

1. **PR' HOSTAR** (2016)

Zmagovalec desetletja je ali pa celo *mora* biti **Pr' Hostar** (2016, Luka Marčetič). Kako zmagovalec TV-desetletja – če je pa film? Zato, ker je nastal kot »TV« hit, četudi nikdar ni bil niti del TV-programa. Ne zato, ker je še vedno, šest let kasneje, najbolj gledan slovenski film vseh časov. Okej, tudi. Toda številke niso njegova moč – prej nemoč, ne nazadnje so (se) šli karta-za-en-evro nad **Gremo mi po svoje** (2010, Miha Hočevvar) in zmagali – tudi viralnost sama po sebi ne.

Njegova moč, zdaj ko so YouTube in socialna omrežja dokončno prevzeli precej drugačni in solo *brandirani* influencerji, od Gorana Hrvčanina in Dejana Krupića do Luke Marčetića, je v skoraj naivno brezbrizni kreativnosti. **Pr' Hostar** je kot spletni hec, ki ni nikdar prerasel v nadaljevanko, temveč je zdrsnil v »brezproračunski« film, v katerem nihče ni videl potenciala, kaj šele zaslužka, postal osamelec in zmagoslavje generacije, ki si povrhu vsega težko reče generacija.

**Pr' Hostar** je »zajebancija«, za katero je bil Mitja Okorn že prestar; hkrati je prehitel vse možne influencerje ter zaobšel natečaje, razpise in platforme, toda (p)ostaja vsaj dosežek, ki je bil možen le v minulem desetletju. Tudi če **Pr' Hostar** dočaka nadaljevanje, ga ne bo nikdar več dočakal na tak način. V drugo bo že »legitimen«. Ne bo izhajal iz »skoraj TV-izkušnje«. **Pr' Hostar** je bil namreč TV za tiste, ki so imeli TV v naročju in so temu rekli »serija«. In hkrati televizija. Kar je bistvo minulega desetletja. Tudi pri nas. Televizija dokončno ni več naprava. Ampak način. In čas. In fenomen.



“To je najboljš kar mamó!”

Muanis Sinanović

## Kdo smo mi ali kdo je jaz in kaj je film

MI | 2021

**Mi** (Nous, 2021), nagrajeni dokumentarec uveljavljene francoske dokumentaristke Alice Diop, se skozi kanale in vpadnice kamere spušča v pariška predmestja oziroma Predmestje kot nekakšen idealnotipski kraj kot tak. Svojega objekta ne zajema skozi enotnost perspektive in ne gre za narativni dokumentarec. Nasprotno, gre za nekakšen esejistični kolaž, ki sestavlja fragmentarno, razpadajočo podobo po kapljah in v previdnih nanosih, ki bolj kot na mozaik ali fresko spominjajo na izdelke modernih slikarskih pristopov, od kubizma do ekspresionizma.

Takšna primerjava gotovo deluje nenavadno, saj je tisto, kar je kamera zajela, predstavljeno neobrušeno, popolnoma realistično, skoraj brutalno realistično. Posnetki družinskih srečanj, improvizirani pogovori s priseljenci, intervju z očetom

ter statični, neolepšani posnetki banalne suburbane in urbane okolice. Vendar pa, kot vemo, film temelji na montaži; na razvrstitvi sličic, kadrov in prizorov. Tako vsak posamezni prizor, tudi še tako realističen, dobi svojo interpretacijo le v kontekstu celotnega filma, le v razrezu. In glede na dano razporeditev je jasno, da Diop pri izboru sledi bolj nekim notranjim stanjem kot konvencionalni logiki gledalcev.

Prav s tem podoba postanejo poetične. Na videz banalni trenutki vsakdana, prizori, v katerih se ne zgodi nič nenavadnega, izstopijo v svojem subjektivnem sijaju, ki pa se alkimično pretaka v občo pomembnost. Podobno opazamo pri poeziji vsakdana ali meditativni, poetični prozi, ki brska po očitnem in na videz banalnem.

Ko se film ogne očitni pripovedi, dovolj svojim objektom, da zasijejo v večji polnosti. Če imamo v igranih ali strožje usmerjenih dokumentarcih objekte, ki se zlivajo v tok ter se v njem zabrisujejo, imamo tukaj vrsto objektov, ki žarijo v svoji polnosti. Če smo v prvem primeru usmerjeni v določeno linearno časovnost, je logika časa tukaj drugačna; čas je bolj micelijski, plazi se na različne konce in se preči v različnih smereh. O nekem stanju govori trenutek: oče režiserke tako pravi,

da je zdaj, na stara leta, s selitvijo v Francijo zadovoljen, mehanik se v telefonskem pogovoru z mamo zaradi nekaterih stvari pritožuje, zdi pa se nam, da bi lahko v drugačnem kontekstu podala drugačni stališči. Ne zato, ker zdaj lažeta, temveč ker kot filmska objekta v vsaki dani situaciji zaradi umeščenosti v drugačne okoliščine lahko podata drugačen pogled na objekt, ki ga obravnavata sama.

Tako je podoba Predmestja istočasno v izgradnji in razgradnji oziroma izgradnja poteka preko razgradnje. Enako je z naslovnimi Nami. Diop priseljencev ne predstavlja kot homogene skupine, temveč kot ljudi, ki predvsem izhajajo iz enakih okoliščin, imajo enake pogoje, vendar jih interpretirajo in izkoriščajo po svoje; včasih na podobne, drugič na različne načine. Določena melanholija je v tem, da objekta ni mogoče zares zagrabiti, vendar pa se v razpokah razpira nenavadna širina, v katero lahko gledalci zlezejo.

Skozi takšno zastavitev tudi urbana okolja, ki so sama po sebi čisto banalna, dobijo določeno avro. Prestavljena v območje filma, v fokus, zbujejo pozornost z vsakim detajlom. Plakat na steni hiše, vlak, ki gre mimo obzatonu dneva, puščoba ulice s parkiranimi avtomobili, vse to gledalci uzrejo znova, z očmi poetov. Navadnost nastopi kot posebnost; istočasno pa posebnost poudarja navadnost. Tako lahko, denimo, slovenski gledalci doživijo užitek prepoznavanja podobnosti med francoskimi in slovenskimi ulicami, liričnost, denimo, ljubljanskih četrti zunaj centra lahko uzremo skozi obrobje Pariza.

**Mi** je film, ki se prav toliko o tem, kdo so ti »mi« in kaj so predmestja, sprašuje o tem, kaj je film sam. Zdi se, da živimo v obdobju prevpraševanja načinov, na katere pripovedujemo in nagovarjamo svoje izkušnje. Tudi književnost se deloma umika iz oblike romana na področje stvarne literature in esejistike; vendar pa elementi romana in



fikcije ostajajo. Podobno opažamo pri filmu, kjer se zdi, da so dokumentarci v povezavi s predstavljanjem izkušenj obrobja in odpiranjem sorodnih tem dosti bolj zanimivi, istočasno pa se njihova forma modificira, v njih srečamo narativne pristope, ki so značilni za igrani film, vendar na povsem druge načine. Tako denimo mehiški **Policistov film** (Una película de policías, 2021, Alonso Ruizpalacios) prepleta pripovedovanje protagonistov, samo pripoved v zaigrani obliki ter komentarje igralcev, ki so jo igrali. **Mi** je zaokrožen z motivoma buržujškega lova v gozdu, nekje v okolici metropole, ki je kontrast naselijem na njenem obrobju. Pri tem pa ne gre samo za ironijo, saj razkrijemo nenavadno vez, ki družbi uveljavljenega, starejšega belega literata in mlado temnopolto filmarko. V njenem pogovoru se izkaže, da si oba prizadevata za enako stvar, preprosto vpisati določene skupine ljudi in njihova življenja v simbolni red.

In v tem je glavna politična vrednost filma Alice Diop. Ne v tem, da bi neposredno sodila o diskriminaciji ali preganjanju, ne v tem, da bi pravzaprav podajala kakršnekoli sodbe, temveč v reprezentaciji sami. Ta, jasno, nikoli ne more biti čista, niti pri do skrajnosti priganem dokumentarističnem pristopu, česar ne skriva, saj je njena subjektivna pozicija neposredno vtkana v kolaž. Tako je vprašanje, »kdo smo mi«, vselej že prepleteno z vprašanjem, »kdo sem jaz«. Ravno zaradi tega njenemu pristopu ne moremo očitati narcisizma, značilnega za mnoga dela, denimo, literarne avtofikcije. Ne gre namreč za jaz kot za ego, temveč za jaz kot za subjektiviteto; za pripoznanje, da smo kljub svoji neizpodbitni individualnosti vselej že subjekti, ki jih na zemljevid življenja vpiše kolektiv: manjšinski, večinski, etnični, izobrazbeni in podobno. Filma tako ne gre gledati kot nekakšen larpurlartistični eksperiment, kakor ga sodijo komentatorji na filmskem družbenem omrežju Letterboxd, temveč ravno nasprotno, kot nekaj, kar se ves čas

išče, kar želi biti skrajno avtentično, do te mere, da si drzne svoj neuspeh vključiti kot osrednjo nit filma samega. Istočasno pa ponuja odlično izhodišče za prevpraševanje stroge delitve na dokumentarne in nedokumentarne filme.

---

Igor Hrab  
**Veriga  
mizoginije in  
modrovanja**

---

**MOŠKI** | 2022

Režiser in scenarist filma **Moški** (Men, 2022) Alex Garland se je v devetdesetih najprej uveljavil kot pisatelj, predvsem z uspešnico **Obala**, ki je izšla tudi v slovenščini (v prevodu Radojke Manfrede Modic) in bila predelana v ne najbolj posrečen istoimenski film (The Beach, 2000, Danny Boyle). Za tem je Garland presedlal iz literature v film, najprej kot scenarist za Boylova filma **28 dni kasneje ...** (28 Days Later, 2002) in **Sončna svetloba** (Sunshine, 2007), v prejšnjem desetletju pa je tudi sedel na režijski stol. Prvenec **Ex\_Machina** (Ex Machina, 2014) mu je prinesel nominacijo za oskarja za izvorni scenarij in film je kmalu dobil kulturni status v znanstvenofantastičnem žanru. **Ex\_Machino** moramo izpostaviti, saj je v številnih pogledih pravo nasprotje aktualnemu filmu **Moški**. V jedru gre za neposredno zgodbo o umetni inteligenci v telesu robotke, ki si želi svobodo in je zanjo pripravljena storiti vse. Film nadgrajuje ideje, ki so inherentne ZF žanru že od samih izvorov, tako v literaturi (**Frankenstein** Mary Shelly) kot v filmu (**Metropolis** [1927] Fritza Langa), in jih zapakira v estetsko ekstravaganco, okronajo pa ga odlične igralske predstave

Oscarja Isaaca, Domhnalla Gleesona in seveda Alicie Vikander. V slednjem pogledu **Moški** niti ni drugačen, saj ga ravno tako odlikujeta brezhibna vizualna podoba in prvovrstna igra, pravo neskladje pa je pri osrednji sporočilnosti filma, kjer neposredno zgodbo nadomesti nedorečena kompleksnost simbolizma. A gremo po vrsti.

**Moški** je zgodba o ženski po imenu Harper (izjemna Jessie Buckley), ki po travmatični izkušnji ločitve, družinskega nasilja in moževega samomora odide na oddih na angleško podeželje, kjer najame razkošno rustikalno hišo in pričakuje, da bo imela mir. Že na prvem sprehodu po gozdu ugotovi, da to ne bo mogoče, saj jo začne zasledovati neznanec, ki mu sicer ubeži, vendar jo prihodnje jutro preseneti gol na vrtu njene hiše. Verbalno jo začne nadlegovati tudi duhovnik, ki ji očita odgovornost za razpad njenega (svetega) zakona, kletvic več sosedov mulc ji ne ostane dolžan, nesramen pa je tudi policist, ki je prišel aretirat brezdomca in ga nato izpustil, ker ni bilo zločina ali naklepa. Do te točke sta podoba in sporočilnost filma usklajena s simbolističnim narativom, ki ga predstavlja. Mizogini odnosi in dejanja moških v filmu so odkrit prikaz moške nastrojenosti proti ženskam in šikaniranju, s katerimi se vsakodnevno srečujejo. Odločitev, da vse moške v vasi – tudi otroka – odigra Rory Kinnear, je sveža ter v sklopu tega mizoginističnega vidika filma odlično stopnjuje že tako srhljivo vzdušje. Žal Garland nato zgodbo odpelje v drugo smer.

**Moški** namreč ni zgolj družbeno zavedna in kritična, »povzdignjena« grozljivka v duhu filmov **Zbeži!** (Get Out, 2017, Jordan Peele) ali **Babadook** (The Babadook, 2014, Jennifer Kent), temveč v dogajanje vplete še folkloro britanskega otočja, podobni zelenega moža in Sheela na gig. Prvi je pogost simbol na poganskih in krščanskih stavbah: gre za moža z obrazom iz vejic in listja, ki ponazarja naravo in ponovno rojstvo pomladi. Sheela na gig je podoba

gole ženske z izpostavljenostjo vagino in velikimi prsmi, ki v osnovi simbolizira plodnost – kar je krščanstvo seveda skušalo pretvoriti v pohoto in prešuštništvo –, v zadnjih časih pa jo je kot novodobni simbol posvojil tudi feminizem. Na prvi pogled se zdi vključitev teh simbolov v zgoraj omenjeno zgodbo naravna, a žal se filmski narativ kmalu zalomi, ko prične ti dve podobi izpostavljati, usoda junakinje pa se sprevrže v kafkovsko beganje med nerazrešljivimi grožnjami in doseže vrhunec v dolgi in nazorni sceni rojevanja, kjer spremljamo, kako se moški liki (sprva še naprej vsi v podobi Roryja Kinneara) rojevajo drug iz drugega, vrhunec tega »stvarstva« pa je Harperin pokojni mož, ki ga igra Paapa Esseidu. Scena se po eni strani navezuje na simbolno moč obeh folklornih konceptov, po drugi bi si jo lahko razlagali kot dobesedni prikaz »verige« mizoginije, ki se širi od očeta do sina, po tretji pa tudi kot kritiko homogenosti genskega nabora angleškega podeželja. A vsekakor to ni niti približen seznam možnih interpretacij in film v zadnji tretjini gledalcu z ničemer ne ponudi jasnih smernic, temveč zgolj vse bolj meša sodobnost s pogansko in starogrško simboliko in metaforiko v podobo groze, s katero je soočena Harper.

Tako pri nekoherentnosti simbolizma kot pri mojstrstvu prikaza atmosferske groze je **Moški** »sestrski« film še dvema kontroverznicima stvaritvama: **Antikristu** (Antichrist, 2009) Larsa von Trierja in filmu **mati!** (Mother!, 2017) Darrena Aronofskega. Vsi trije so šolski primeri gradnje vzdušja nelagodnosti in groze, ko spremljamo protagoniste, kako se vse globlje potapljajo v neznano oziroma nedoumljivo. Kamera, zvok in posebni učinki so dovršeni, igra je vrhunska. A kakor hitro bi se moral pričeti razplet sestavljati, gledalec naleti na neprehodno oviro. Pri **Antikristu** je to izjemno specifična metaforika, ki med drugim temelji na več sto straneh esejev in raziskav o mizoginiji, tesnobi, grozljivkah in teologiji, ki jih je avtor naročil za namen

ustvarjanja filma in zadržal zase. Pri filmu **mati!** je kamen spotike skoraj srednjeolska raven razkritja osrednjega zapleta, kjer se izkaže, da je večina junakov pravzaprav metafora za like iz **Svetega pisma**, junakinja pa za (mater) Zemljo.

Zanimivo je vsem trem filmom tudi skupno, da so jih posneli moški, vsi trije proslavljeni Avtorji z veliko začetnico, fokus zgodbe pa je na junakinji, ki je skozi dogajanje predmet stopnjujočega maltretiranja in torture. Hkrati je izpostavitve neenakomernega razmerja med spoloma umeščena v religiozno zgodbo, povezano z izvorom človeštva oziroma civilizacije, s čimer želijo avtorji očitno izpostaviti neločljivo povezanost mizoginije z zgodovino, a ob tem hkrati ne storijo nič več od zaganja s prstom na problem. Pri tem je Garland morda še najbolj napreden, ko v zaključku svoji protagonistki omogoči obračun z moškimi in odhod iz preklete vasice, medtem ko sta von Trier in Aronofsky junakinjama namenila zgolj gorje. A pri vsakem bolj kot



vloga žensk izstopa megalomanskost avtorskega pristopa, ki jasno izraža, da filmi stremijo k prikazu široke slike, praisvirne podobe človečanstva, ki presega religijo in mitologijo. Toda ali je nujno, da taka zgodba temelji na trpljenju in propadu ženske? Odgovor je seveda ne, že dve desetletji pred Moškimi ga je na samosvoj način ponudila Avtorica, britanska režiserka Sally Potter s filmom **Orlando** (1992). Ta nenavadni film, priredba romana Virginie Woolf, predstavlja več stoletij britanske literarne in politične zgodovine skozi očitno nesmrtnega naslovnega junaka, ki se nekje na polovici spremeni v junakinjo. Potter – tako kot pred njo Woolf – prav tako ponudi večplastno zgodbo o simbolni in dejanski vlogi žensk skozi čas in gradnjo sodobne družbe – ter jo za povrh posname na skrajno spektakularen način –, a je metaforičen, zgodbovni in umetniški učinek filma, torej njegov *gesamkunstwerk*, resnično presežek. Česar za **Moške** (in filma **mati!** ter **Antikrist**) ne moremo trditi.

*Maruša Kuret*  
**Nekoč je v  
 gozdu deklica  
 srečala ...**

**MALA MAMA** | 2021

Céline Sciamma upravičeno velja za eno pomembnejših avtoric sodobnega francoskega filma. V svojih delih se že kategorično loteva ženskih odnosov, pogosto pa to združi s tematiko otroštva in odrasčanja. **Mala mama** (Petite maman, 2021) je njen peti film in s prejšnjim, **Portretom mladenke v ognju** (Portrait de la jeune fille en feu, 2019), predstavlja njen premik v zrelejše obdobje ustvarjanja, ki ga predvsem na vsebinski ravni ponazarja zaključek trilogije o odrasčanju, sestavljene iz filmov **Vodne lilije** (Naissance des pieuvres, 2007), **Pobalinka** (Tomboy, 2011) in **Banda punc** (Bande de filles, 2014). Poleg tega zadnja filma družijo prevpraševanje razmerja moči v odnosih; v **Portretu** se je avtorica tako lotila razmerja med umetnico in njenim modelom, v **Mali mami** pa raziskuje odnos med mamo in hčerko.

Ko desetletni Nelly umre babica, odide za mamo Marion in očetom izprazniti njeno hišo, ki se nahaja blizu gozda. Že naslednji dan Marion nepričakovano odide. Čaka jo na mamo Nelly čas preživlja v gozdu, kjer med igranjem sreča deklico z imenom Marion, ki ji je sila podobna. Deklici se spoprijateljita, ko pa jo mala Marion povabi domov, Nelly odkrije, da je njena nova prijateljica pravzaprav njena desetletna mama. Ob tem se sproži glavni zaplet: kaj se bo zgodilo, če tudi Marion ugotovi, da se družijo s svojo hčerko iz prihodnosti? A razkritje presenetljivo ne povzroči dramatičnega odziva pri nobeni od deklic, mala Marion mirno sprejme to nenavadno po-

stavko in njuno druženje se lahko nadaljuje ob sprejemu nove resničnosti. Mama in hčerka se tako znajdetata na terenu, kjer lahko gradita enakopraven odnos, ki v »normalnih« okoliščinah to ne bi mogel biti.

Avtorica s tem ubere skorajda pravljíčno smer. Film je namreč malone brez referenc, v katerem časovnem obdobju naj bi se dogajal, preprosto se dogaja »nekoč«, kar ustvari občutek univerzalnosti in brezčasnosti. Znotraj same zgodbe pa zaradi časovne zanke prihaja do mešanja sedanjosti in preteklosti – Nelly obiskuje malo Marion v hiši njenega otroštva, ta pa obišče Nelly v isti, a zdaj že izpraznjeni hiši pokojne babice. To preklapljanje poudarijo tudi montažni rezi, ki nas s preiščeno logiko predstavljajo iz preteklosti v sedanjost in obratno, kar pripomore k občutku brezčasnosti. Pravljíčnost se kaže tudi v odsotnosti prevpraševanja magičnosti. Režiserka namreč nikoli ne razkrije mehanizma potovanja skozi čas in nas pusti spekulirati, ali je morda prav Marionin odhod sprožil to časovno zanko, ki je povezala mamo in hčerko v isti starosti ter jima omogočila, da sta si v medsebojno oporo v žalovanju in osamljenosti. Mamo in hčerko namreč povezujejo ista čustva v sedanjosti in preteklosti; tako Nelly kot malo Marion preveva osamljenost, z odraslo Marion pa ju povezuje žalost ob izgubi babice.

Film s prehodom v preteklost vzpostavi še tretji člen v verigi odnosov, Marionino mamo – Nellyjino babico, kar dodatno poudari vzporednice med tremi generacijami. Te se kažejo tako vizualno (mali Marion in Nelly igrata dvojčici, odrasla

Marion pa je precej podobna svoji filmski mami – Nellyjini babici), fizično (babica šepa, mala Marion mora na operacijo, da bi se temu v prihodnosti izognila), kot tudi emocionalno (malo Marion in Nelly družijo osamljenost, vse tri protagonistke pa medsebojno ljubezen in skrb). Dodatna vzporednica pa se zariše skozi razkritje, da je tudi Marionini babici ime Nelly. Avtorica filmsko zgodbo gradi predvsem iz detajlov, ki odražajo medsebojne odnose protagonistk in njihovih občutij. V njihovih odnosih ni pomembno iskanje pozicije moči, temveč gre bolj za prenos skrbstvene vloge, ki si jo matere in hčerke skozi življenje izmenjujejo. Precej poveden prizor je že na začetku filma, ko se Nelly in Marion vozita iz doma za ostarele. Marion je ravno izgubila mamo. Nelly začuti njeno žalost in prevzame skrb zanjo, tako čustveno (jo objame in tolaži), kot fizično (jo hrani s prigrizki). V njunem odnosu so meje skrbništva torej že zabrisane in nakazana je vzajemnost odnosa, ki doseže enakopravnost, ko Nelly spozna malo Marion. Vendar njuna enakopravnost ne pomeni preprosto enakomernega razporeda moči, temveč vzpostavitev vzajemne skrbi in ljubezni.

**Mala mama** je film, sestavljen iz množice trenutkov, polnih žalosti in osamljenosti, ki jih osvetljuje medsebojna ljubezen in skrb protagonistk. Pri tem se Sciamma ne poslužuje velikih dramatičnih prizorov, temveč zgodbo subtilno gradi z intimnimi prizori vsakdanjega življenja. Avtorica na ta način prikaže kompleksnosti v odnosu med materami in hčerami, ki so v svoji univerzalnosti čustev brezčasne.





Petra Meterc

Študija  
krhkosti

VARNO MESTO | 2022

Film **Varno mesto** (Sigurno mjesto, 2022), prvenec hrvaškega režiserja Juraja Lerotića, hrvaško-slovenska koprodukcija, se prične *in medias res*. Bruno, starejši brat, ki ga igra sam Lerotić, podre vrata v stanovanje svojega mlajšega brata Damirja. Kmalu postane jasno, da je Damir poskušal storiti samomor. Bruno pokliče rešilca.

Čeprav se mnogi sodobni filmi v obravnavi teme duševnih bolezni trudijo preseči stereotipne predstave, se še vedno vse prevečkrat ujamejo v zanke neinformiranih posploševanj ali pokroviteljskih psihologizacij. Lerotić se teme loteva tankočutno. Zanima ga intima družinske dinamike soočanja z duševno boleznijo, pri čemer v ospredje namesto dramatizacij dogajanja postavi občutenja članov družine, ko se zgodi nekaj nepričakovanega, težko razumljivega, nekaj, kar se izmika dosegu skrbi za bližnjega in želji po pomoči. Režiser je filmsko pripoved zasnoval po dogodkih, ki jih je doživel sam, zaradi česar je, čeprav tega sprva ni načrtoval, na koncu sam stopil tudi v igralske čevlje in v filmu zaigral starejšega brata – sebe.

Film se po začetnem prizoru premakne v bolnišnico, kjer zdravniki obravnavajo poškodovanega Damirja. Kamera se usmerja v zaskrbljenega Bruna, ki zdravnikom zastavlja vprašanja; poskuša razumeti, kaj čaka brata ob hospitalizaciji, obenem pa obvladovati lastna občutja pretresenosti, nemoči in skrbi. Poskus samomora predstavlja za Bruna nenaden, oster, mestoma nadrealistično travmatičen rez v vsakdan,

ki se tudi v filmu izrazi s hipnim preskokom iz naturalizma v poveden meta-trenutek. Bruno tu in tam, skorajda kot bi se predramil iz slabih sanj, prevzame povsem sproščeno držo, a se že v naslednjem trenutku zopet zave skrajnosti situacije. Tudi vizualno je film zasidran v naturalističnih prikazih z izrazitimi poudarki na umeščenosti likov v prostor. V stanovanjih, predvsem pa bolnišnicah, se kamera poigrava s sencami, perspektivami znotraj utesnjujočih hodnikov, pogledi izza vrat. Na odprtem so liki pogosto pogrezneni v spodnji del plana, pomanjšani glede na okolico.

Policija, ki mora po dolžnosti zadevo preiskati, pa tudi osebje v bolnišnici se na Bruna odziva hladno rutinsko, nezainteresirano, kar predstavlja popolno nasprotje njegovemu občutenju izrednega stanja, pa naj z umirjenostjo in vljudnostjo še tako poskuša skriti tesnobno paniko, ki ga kot bližnjega povsem razžira. Prav vloga Bruna je v filmu ključna. Lerotićeva igra – kot pove v intervjujih, je le z naselitvijo vloge sebe v preteklosti lahko poustvaril občutja, ki jih je želel prenesti na platno – je zagotovo ena najboljših v letošnjem letu, saj skorajda boleče izkazuje pristnost, ki bi jo težko dosegel profesionalni igralec.

Vlogo brata Damirja je v filmu prevzel Goran Marković. Damirja k samopoškodovanju ženejo obsesivne, vsiljive misli, da je storil nekaj groznega. Da je slab človek. S tihim glasom, ki skuša prekriti prestrašenost, kratko odgovarja zaskrbljenemu Brunu, njegov pogled pa izraža globoko, neotipljivo žalost. Lerotić v filmu stavi na ekonomičnost dialogov. Ti skupaj z izostreno izgradnjo vzdušja nadomeščajo pojasnjevanje lukenj v zgodbi, manjkajočih delcev, ki bi jih morda gledalci sprva pričakovali od filma.

Čeprav so občutenja glavnih likov prikazana s skrajno nežnostjo, celo krhkostjo, se Lerotić v filmu poigrava tudi s subtilno mero črnega humorja. Ta se kaže v Bruno-

vih odzivih na rigidne načine komunikacije v bolnišnici, pa tudi v samem prikazu neobčutljive in pogosto neučinkovite bolnišnične obravnave ter njene birokratizacije. Prav trdosrčnost, ki jo izkazuje glavni zdravnik na oddelku za klinično psihiatrijo, kamor namestijo Damirja, ko pokroviteljsko odgovarja ali pa sploh ne odgovarja na vprašanja, ki mu jih zastavlja Bruno in Brunova ter Damirjeva mama – med drugim ne želi povedati, katera zdravila so bila predpisana, češ, saj »jih boste potem preverjali na internetu« –, privede do odločitve, da Damirja po pobegu iz bolnišnice odpeljeta iz Zagreba v Split, kjer bi se morda počutil bolj domače in kjer ima mama prijateljico zdravnico, ki bi utegnila pomagati pri boljši obravnavi.

Film **Varno mesto** zagotovo predstavlja tudi kritiko zdravstva, ki dovoljuje, da je bolnik znotraj sistema povsem odvisen od odločitev posameznikov, ki so lahko bodisi prijazni in razumevajoči ter pripravljeni na dialog ali pa skrajno vzvišeni, celo posmehljivi, s čimer povzročijo, da družine, kot je ta v filmu, ne zaupajo njihovi presoji in iščejo lastne, morda prenačljive rešitve. Bruno in mama vse moči usmerita v iskanje kar najboljših pomoči za Damirja. Njuna odločitev, da ga odpeljeta v Split, se po eni strani izkaže za slabo premišljeno, po drugi pa film poudari, da morda v tovrstni situaciji, ki sledi nepredvidljivosti duševne bolezni, ni prav vse odvisno od njunega truda.

**Varno mesto** Juraja Lerotića se na prvi pogled morda zdi sila preprost film, a gre v resnici za eno tistih filmskih pripovedi, ki znajo prav z navidezno preprostostjo naslikati nekaj izjemnega. Zato se ne gre čuditi, da je film prejel kar nekaj nagrad, za prvenec v Locarnu ter glavno nagrado na Sarajevskem filmskem festivalu, kjer je Lerotić prejel tudi nagrado za najboljšega igralca.

Veronika Šoster

## A bo kdo kaj povedal?

POGOVORI S PRIJATELJI | 2022

Po izjemno sprejeti seriji **Normalni ljudje** (Normal People, 2020), v kateri blestita Daisy Edgar-Jones in Paul Mescal, je bilo za pričakovati še eno ekranizacijo romana megauspešne in priznane milenijske avtorice Sally Rooney, ki navdušuje s kompleksnimi in inteligentnimi liki, močno vpetimi v sedanost, kar pomeni tudi ubesedovanje specifične družbene, politične, intimne situacije generacije, ki je v svojem relativno kratkem življenju doživela že precej pretresov. Čast je tokrat doletela njen prvenec, roman **Pogovori s prijatelji** iz leta 2017. Na ekran ga je spravila podobna ekipa kot **Normalne ljudi**, torej bi moralo vse iti kot po maslu, kajne? No, ni čisto tako, ne stopiš dvakrat v isto reko, kaj šele v isto serijo.

**Pogovori s prijatelji** (Conversations with Friends, 2022) bi zlahka postali celovečerec, tak prijeten, lično zapakiran, zaokrožen, rahlo osrediščen in okleščen zastranitev. Namesto tega se je udejanjil kot 12-epizodna serija, ki postane ponavljajoča in dolgočasna. Serija je daleč od škandalozno slabe, a tudi daleč od navdušujoče – tista blede sredina pač. V njej spremljamo dve študentki, Frances (Alison Oliver) in Bobbi (Sasha Lane), ki se zapleteta z deset let starejšim parom z dublinske literarne scene, Melisso (Jemima Kirke) in Nickom (Joe Alwyn). Za Alison Oliver je igranje molčeče protagonistke prva prava vloga, kar se žal tudi opazi – v Frances preprosto ne zmore vdihniti nekega tihega, tlečega žara, temveč jo prikaže precej pusto, suhoparno. Veliko bolj atraktivna je karizmatična Sasha Lane (**Ameriška ljubica** [American Honey, 2016, Andrea Arnold]), zato dobimo občutek, kot da spremljamo napačno prijateljico. Frances in Bobbi sta najboljši prijateljici in nekdanji partnerici, a njuna vez je premalo raziskana, sploh v začetnih epizodah je težko verjeti, da si res nekaj pomenita ali da se dobro poznata. Sta pa dobro zastavljeni nadaljnji dvojici; Bobbi in Melissa sta razigrani, glasni, sproščeni, Frances in Nick, ki se kasneje zapleteta v ljubezensko afero, pa sta zaprta vase, se težko izražata, ne uspevata v klepetu. Prav zato je neverjetno, kako hitro pride do preskoka v romantično razmerje iz nekaj izmenjanih besed, pogledov in nasmehov. Seveda vsi niso enako spretni na družabnih dogodkih, kar serija tudi pokaže, vseeno pa bi si želeli vsaj malo bolj osebni pristop do likov, ki bosta predstavljala osrednji par serije.

Naslovni pogovori, ki naj bi jih imeli prijatelji, delujejo na trenutke zelo izumetničeno in prisiljeno, kot da imajo liki pred sabo scenarij (heh). Problem ni v sami dinamiki pogovorov, tudi v resničnem življenju prihaja do molčečih trenutkov, premolkov, zahajanj s teme, problem je v njihovi zaigranosti. Premišljenost ni vedno dobra, včasih je treba malo nesmiselnosti, mašil, brezveznosti. Prav tako je na splošno premalo povedanega, likov ne moremo zares spoznati, in nevzdržno postane, kako brez lastnega glasu so. Verjetno je več izrečenega ob enem samem omizju **Steklih psov** (Reservoir Dogs, 1992) Quentina Tarantina, kot je bilo v **Pogovorih s prijatelji** v 12 epizodah. Pa ni problem samo v tem, *koliko* je povedanega, ampak tudi, *kaj* je povedano. Komunikacija je pogosto mimobežna v smislu, kako si, imaš kaj časa, kaj si študirala, boš čaj, vse ostaja na površju. Za primerjavo: roman poleg vsega tega odpira politične, družbene teme, na primer vprašanje družbenega razreda, veliko debat se ukvarja z literaturo ali umetnostjo, tudi s politično pripadnostjo Frances ipd. Sploh Frances je izrazito zaprta vase, misli in replike večinoma zadrži zase, zato je nimamo priložnosti spoznati ali se zanjo zagreti (to pogosto velja tudi za ostale like), kar je za serijo, ki temelji ravno na likih, usodno. Tudi zato **Pogovori s prijatelji** izpadejo pretenciozno, prazno in dolgočasno. Sčasoma se liki malenkost priljubijo,

sploh ko jih opazujemo v idiličnem sredozemskem okolju, kako ležerno pripravljajo obroke, se družijo pozno v noč in se v sopari dneva porazgubijo po otoku, a to pač ni dovolj. V nekem trenutku si celo zaželimo še kakšne afere ali še kakšnega bolj bizarnega preobrata, da bi se le nekaj zgodilo – ali da bi kdo končno že kaj rekel. Roman je napisan v prvi osebi, kar pomeni, da Frances spoznavamo prek njenih misli, to pa je v seriji seveda izgubljeno. Glas pripovedovalca bi bil v tem primeru »najlažja« odločitev, a na srečo se mu izognejo, ker je res že zelo preživeto orodje za nagovor gledalcev (s svetlimi izjemami v stilu **Genialne prijateljice** [L'amica geniale, 2018–]), a zdaj ostanemo brez notranjega glasu in brez zunanjih informacij, kar naredi lik pust in siv, ne skrivnosten ali zanimiv. Celotni konflikti med liki ne dosežejo pravega preboja, ker si tako pogosto premisljujejo, da ne verjamemo več njihovim odtegnitvam in *ghostanju*. Še najbolj fascinantno je soočenje Frances in Melisse, ko Melissa izve za razmerje, saj je v romanu izvedeno prek e-pošte, tu pa ga spremljamo v živo.

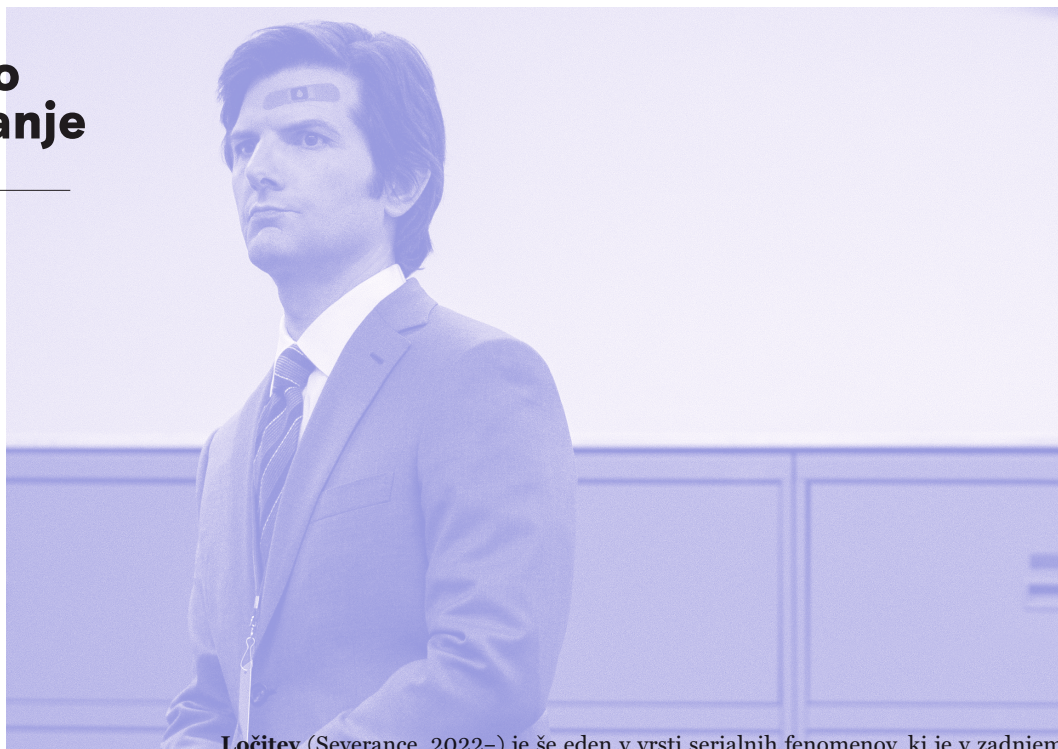
Dvojici se v osnovi povežeta prav zaradi literature; Melissa prijateljici spozna na pesniškem večeru in kasneje uporabi Francesino pesem v svojem eseju. A pogled na blišč in bedo literarne scene je narejen na hitro, dobimo le nekaj vinjet, na primer predstavitev Melissine nove knjige, večerja z njeno agentko, še največji vpliv na pripoved ima kratka zgodba, ki jo Frances napiše na podlagi razmerja z Bobbi in ji jo zamolči, a tudi tu je narejena vsebinska napaka, saj se Bobbi ukvarja z užaljenostjo glede vsebine, čeprav naj bi bili obe študentki literature in razumeli, kaj pomeni fikcija (tudi če je avtofikcija), medtem ko ji v romanu na neki točki celo prizna, da je zgodba dobra. Tudi tu bi pričakovali več literarnih pogovorov, vsaj referenc, a se ne dogaja nič, vse ostaja na površju. Enako velja recimo za družinsko situacijo Frances, ki se ukvarja z očetom alkoholikom, vse se zgodi nekje na obrobju, kot opomba pod črto in ne kot priložnost za raziskovanje in odpiranje tematik odvisnosti, družbenih razredov, družbene moči in še česa. Malo bolje je s prikazom Francesine bolezni, endometriozе. Znaki so v serijo vpeti že od prve epizode, ko doživlja strašne bolečine, do omedlevanja, odhoda na preglede, dolgotrajnega procesa pravičnega diagnosticiranja in življenja s topim strahom, pa tudi s sprejemanjem posledic. Ker pa je serija skopa z ostalimi *pogovori* (temami, problematikami) onstran privlačnosti in ega (ta je obravnavan nekonsistentno in ne preveč predano, čeprav gre dejansko za prevladujočo temo), se zdijo **Pogovori s prijatelji** predvsem velika zamujena priložnost.



*Anja Banko*

## Nenasitno pričakovanje

---

**LOČITEV** | 2022-


**Ločitev** (*Severance*, 2022-) je še eden v vrsti serialnih fenomenov, ki je v zadnjem času vzbudil ne le precej pozitivnega kritiškega odziva, temveč tudi neskončno dolgih izmenjav na forumih, kot je Reddit, ki vse od premiere serije v februarju odkrivajo tisoč in eno podrobnost, s tisoč in eno spekulacijo za drugo sezono, za katero so ustvarjalci nedavno dobili zeleno luč produkcijskih odločevalcev pri Apple TV+. Serija se v tem trenutku zdi kot eden od paradnih konjev tega spletnega ponudnika videopretočnih vsebin, saj je ovenčana s kar 14 nominacijami za nagrado emmy v različnih kategorijah – med drugim za režijo, večinoma pod taktirko morda nepričakovanega imena za tovrstno žanrsko produkcijo, kralja komedije Bena Stillerja, ki je režiral šest epizod, osrednje tri pa prepustil manj znanemu režiserju večinoma videospotov in reklam Aoifeju McArdleju.

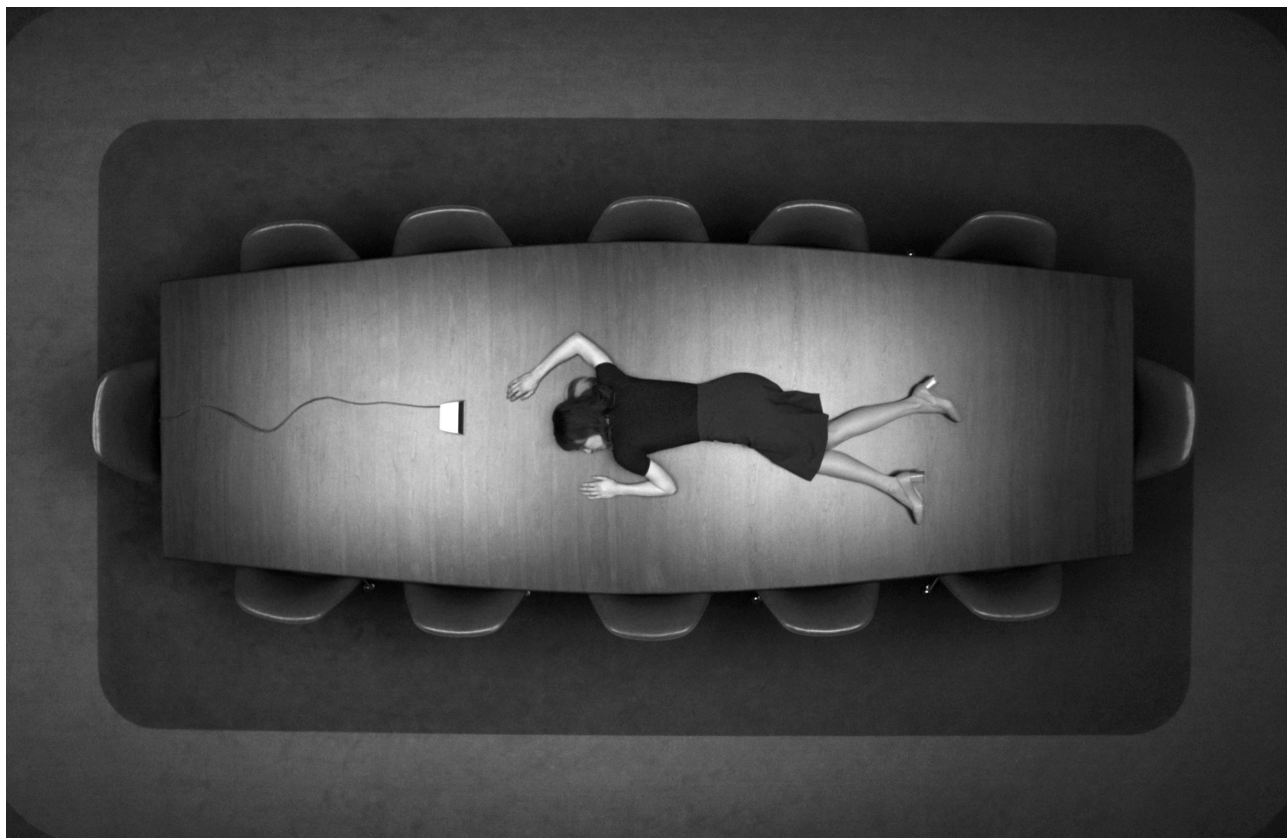
**Ločitev** bi lahko uvrstili v žanr ZF distopije, ki pa ji ne manjka odvodov tako v absurd kot črno komedijo, v romantično-ljubezenskih odstavkih ozaljšano z okusom »telenovelaste« melodrame. Serija se v osnovi poigrava z žanrsko vedno aktualnimi temami zavesti, svobodne volje in vprašanja človečnosti same. Če smo v razmahu nedavnih produkcij zadnjega desetletja, od **Ex\_Machine** (*Ex Machina*, 2014, Alex Garland) do **Westworlda** (2016-), sledili kiborgom, ki so odkrivali svojo bližino s človekom ob vprašanjih, kaj sploh je človeško in kako se izgrajuje zavest skozi izkušnje, učenje in spomin v kontekstu umetne inteligence, se **Ločitev** vpraša, kaj ostane od človeka, če se s pomočjo tehnološkega vsadka – torej kot kiborg – nekega dne zbudi popolnoma brez spomina, s praznino v glavi in čutih, kot nepopisan list. To doživijo zaposleni na posebnem oddelku biotehnološke megakorporacije Lumen, ki so za zaposlitev prostovoljno pristali na radikalen proces »ločitve«: z vstavitvijo posebnega čipa v možgane je njihov »zasebni jaz« ločen od njihovega »službenega jaza«, kar se zdi idealna rešitev iskanja ravnotežja med delom in prostim časom.

Proces je radikalen tudi za svet serije same, saj mu »zdravorazumsko« nasprotuje večina protagonistov, ki niso del podjetja, kot tudi anarhistične skupine mladih idealistov, ki v seriji zvesto referirajo kiberpunk estetiko, kakršna je zadnji vrhunec doživela morda s tetralogijo **Matrice** (The Matrix, 1999–2021, Lana in Lily Wachowski). »Ločitev«, ki jo podjetje sicer poskuša uzakoniti tudi za širšo rabo, človeka robotsko razstavi na dve polovici: brez intimnih skrbi in strahov je posameznik lahko stootstotno osredotočen na delo in brez službenih skrbi popolnoma brezskrben v svojem prostem času. V praksi to pomeni, da ko zaposleni stopijo v službeno dvigalo, aktivacija čipa v absolutnosti izbriše spomin in izkušnje njihovega jaza v »zunanjem« svetu. Iz dvigala v pisarno ob točno deveti jutranji uri izstopijo brez spomina na morebitne družine, dom, svoja zanimanja, hobije, občutke, in začnejo nov dan s spominom na izključno prejšnjega oz. prejšnje delovne dni – kot da iz pisarne pravzaprav nikoli ne bi odšli. Na realnost njihovih »zunanjih jazov« jih ne spominja nič – poznajo le osebna imena drug drugega in prvo črko svojih priimkov. Ob vstopu osebne predmete pustijo v omarici, edini vizualni material v pisarni je skupinska fotografija štirih sodelavcev, ki sestavljajo oddelek za »prečiščevanje makropodatkov« (Metadata Refinement). Njihova pisarna je bela soba, do katere vodijo ozki, dolgi beli hodniki, ki spominjajo na neskončno belino labirinta **THX 1138** (1971, George Lucas), brez oken in z nekaj vrati, skozi katera imajo zaposleni na oddelku sploh vstop. Belino nadgrajuje praznina, taki so hodniki in prostori, ki so nekoč morda bili ali pa morda sploh šele bodo pisarne, kongresne sobe – njihova sterilnost se kaže kot vse bolj grozeča slutnja umazane preračunljivosti korporacije in njenih ustanoviteljev – družine Eagan, v odnosu do katere so zaposleni vzgajani v duhu kulta osebnosti.

V absolutno, skorajda sveto skrivnost je zavito tudi njihovo delo, ki je v realnosti absurdno smešno: prečiščevalci makropodatkov osem ur strmijo v številke – te se pojavljajo na zaslonu računalnika, ki je z grafiko ostal nekje v devetdesetih letih, in jih glede na določene občutke pospravljajo v majhne škatlice na robu zaslona. Od vseh migetajočih števil morajo »poloviti« tiste, ki delujejo najbolj »grozeče«. Že narava dela kaže, da je odnos uprave do zaposlenih pokroviteljski, saj zanje niso nič več kot otroci: o svojih osebnostih v »zunanjem« in »službenem« svetu govorijo s pomanjševalnicami, »innie« in »outie«, njihovo delo in moralo pa usmerja princip palice in korenčka – kdor krši pravila, je kaznovan in poslan v posebno sobo »za odmor«, medtem ko je najboljši delavec nagrajen z zabavo z vafli, za motivacijo pa uprava skrbi z občasnimi petimi minutami plesne zabave in obveznimi obiski »wellness« terapije, med katero terapevtka s pomirjujoče jogijevskim glasom šepeta pozitivne lastnosti njim sicer neznanega »zunanjega jaza«. Absurdnost situacije se razkriva skozi lik osrednjega protagonista Marka S. (Adam Scott), nekdanjega profesorja zgodovine, ki se po ženini smrti odloči za zamenjavo kariere prav z upanjem, da bosta po procesu »ločitve« žalost in bolečina vsaj za osem ur izginili iz njegovega življenja – ostalih šestnajst ur za to poskrbita alkohol in spanec.

A računica seveda ni tako preprosta – izginotje enega od sodelavcev in prihod nove sodelavke prekineta rutino in zasejeta seme dvoma. To kali in se razrašča skozi prvo sezono ter počasi razjeda štiri protagoniste: Mark S., Dylan G., Irving B. in Helly R. izkušajo vedno več čustev, stopajo v vedno nove prostore, odkrivajo prej neznanne prebivalce megalomanskega labirinta korporacije, dokler ne najdejo ključa za prestop med »službenim« in »zunanjim« svetom. Skozi množico neznank se serija

razvija počasi in gradi pripovedno linijo v klasični razpotegnjenosti od enega konca epizode do drugega na način, da bi vseh devet epizod prve sezone lahko označili za en ogromen »teaser«: do konca sezone se zdi, da smo se skupaj s protagonisti komajda ovedli osnov sveta, v katerega smo se nedavno zbudili. A čeprav bo svet serije pričakovano gradil v kompleksnosti in skozi rasel, se zdi tako v osnovni premisi kot izvedbi pravzaprav že v tem trenutku iztrošen – ne le na ravni vizualnega, ki se umešča v stilizirano nostalgijo nedefinirane mešanice referenc zadnjega pol stoletja (od mode iz šestdesetih, glasbe iz sedemdesetih, avtomobilov iz osemdesetih, računalnikov iz devetdesetih ali prenosnih telefonov z začetka drugega tisočletja), temveč predvsem v nevarnosti, da se v svojem hlepenju po šoku, ki ga ustvarja kot zanko, s katero gledalstvo ujame v želji po ogledu naslednje epizode, zaplete v gordijski voz. Spekulacijam se v tem trenutku pač ne moremo izogniti; serija se z ritmom pripovedne linije nastavlja prav na ta način: suspenz temelji na nerazkritem, ki je absolutno – drobtinic in namigov, ki bi usmerjali možno končno podobno sestavljanke, skorajda ni. V tem trenutku je torej mogoče vse, od kloniranja do invazije vesoljcev, le konca kapitalizma ne gre predvidevati. Tako bi lahko rekli, da je opevana genialnost serije predvsem v vzbujanju nenasitnega pričakovanja, ki ga pooseblja morda najpogosteje zastavljeno vprašanje na Redditu: kakšna bo vloga jagenjčka, ki je za trenutek zataval v neskončno belino hodnika?



*Marja Kodre*

## Zgodbe, ki jih moramo videti

**FESTIVAL MIGRANTSKEGA FILMA,  
LJUBLJANA**

20.–23. JUNIJ 2022

Letošnji, že trinajsti *Festival migrantskega filma* (FMF) je konec junija potekal na znanih lokacijah po Ljubljani, njegove podobe pa smo lahko motrili tudi v drugih krajih po Sloveniji. Na festivalu je bilo predstavljenih več kot 20 filmov, od kratkih do celovečernih, od igranih del, ki so jih posneli migranti sami, do dokumentarcev, posnetih v sodelovanju s profesionalnimi mednarodnimi ekipami. Projekcije so pospremili tudi pogovori z ustvarjalci in producenti. *Festival migrantskega filma* predstavlja pomemben del slovenskega filmskega dogajanja, saj prinaša kuriran izbor del, ki se lotevajo migrantske problematike, ponuja pa tudi tehtne premisleke o teh podobah. V nadaljevanju bomo podrobneje predstavili nekaj izbranih del, ki so bila prikazana v različnih festivalskih sklopih.

### ROŽAVSKA FILMSKA KOMUNA

V sklopu filmov o Rožavski filmski komuni smo si lahko ogledali **Sezono robid** (Dema Dirîrêskan, 2021, Hasim Aydemir), igrani celovečerni film o skupini kurdskih upornikov, ki predstavlja realnosti gverilskega boja, ter dokumentarni film **Hêza** (2022, Derya Deniz) o Jazidinji, ki so jo zaslužnili v času napada Islamske države (ISIS) na Sindžar, poleti 2014. Ime protagonistke filma – Hêza; v prevodu *moč* – zaobjame glavno vodilo zgodbe. Hêza, ki je trpela pod tiranijo zlorab pripadnikov Islamske

države, se je z izjemnim pogumom uspela osvoboditi in pridružiti kurdski ženski odporniški vojski ter vdiralce nato pregnati iz zasedenega mesta. Protagonistka se skupaj s filmsko ekipo leta 2021 vrne v Rako, mesto, v katerem je bila zaslužjena, in spregovori o travmatičnih izkušnji spolnih zlorab ter poniževanja in nečloveškega ravnanja. Film služi kot sredstvo pripovedi njene zgodbe, osredinjene v rožavski skupnosti, ki ji je nudila oporo v boju proti zatiralcem.

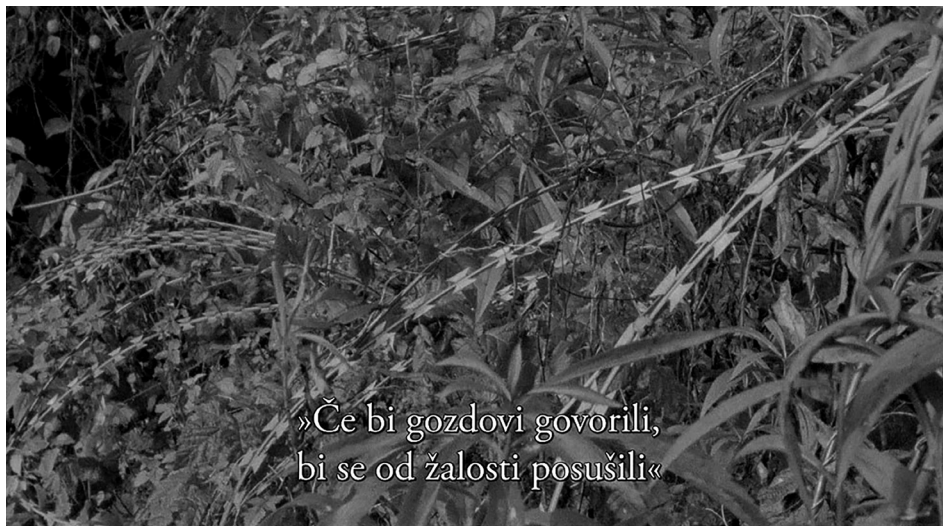
O izjemnosti omenjenih filmov priča tudi zgodba Rožavske filmske komune, ki jo je na *FMF* predstavil njen soustanovitelj Diyar Hesso. V pogovoru je poudaril, da je umetniško izražanje ključni del političnega boja, saj kot posamezniki odraščamo ob prisotnosti umetnosti ter skozi ustvarjalni proces govorimo o svojih zgodbah. Rožavski skupnosti je prav skozi filmski izraz uspelo lastne zgodbe iztrgati iz tujega primeža. Film tako ni samo ustvarjalnost kot taka, saj vsebuje ključni del boja proti zatiranju in oblikovanju družbene zavesti.

### ŽENSKÉ NA POTI

Lilian in Nasim sta ženski in begunki. Lilian, mamó štirih otrok, sta revščina ter nasilni partner prisilila, da se poda na več kot 4000 kilometrov dolgo pot iz Gvatemale v Združene države Amerike. Južnoameriška begunska karavana je ena naj-

bolj nevarnih begunskih poti na svetu. Na poti se begunci zanašajo na dobro voljo voznikov tovornjakov, prepešačijo dolge razdalje, zadnji in najtežji del poti pa premagajo z vlakom, na katerega čakajo tudi več dni, nanj pa se povzpnejo med vožnjo. Veliko jih ne preživi. Dokumentarni film **Kar ostane na poti** (Lo que queda en el camino, 2021, Jakob Krese in Danilo do Carmo) spremlja Lilian na potovanju, ki je preprejeno z osamljenostjo, nemočjo in pomanjkanjem podpore. Uteho najde v skupnosti, ki jo sreča, v prijateljici, ki se je na karavano prav tako podala sama, in v solidarnosti med potujočimi. Lilian ne doseže svojega cilja. Ostane pred visoko ameriško birokratsko, protimigrantsko ograjo. Svojo skupnost nato najde v organizaciji Casa de Luz, ki deluje v Tijuani in nudi pomoč mnogim, ki jih dežela iluzij lepšega življenja zavrže. Film nam skozi izjemne posnetke poti in Lilianino borbo ponuja vpogled v realnost tisočih migrantov, ki se podajo na to nevarno pot.

Nasim je begunka iz Afganistana, istoi-menski dokumentarni film pa predstavi njeno življenje v grškem begunskem taborišču Moria. Skupaj z njo se najdemo v taborišču, ki je bilo razglašeno za kraj z najhujšimi življenjskimi pogoji na svetu. V letu 2020 je celotna Moria zgorela. Posnetki ognjenega vrveža in ljudi na begu vzbujajo nepojmljivo grozo in obup.







Nasim in ostali, ki so pred požarom uspeli prebežati na drug konec otoka Lesbos v upanju, da jim bodo grške oblasti pomagale, se tam soočijo še z nasiljem policije, ki jih napade tudi s solzivcem.

Obe pripovedi sta osredinjene okoli ženskih migrantk, soočenih z nečloveškimi pogoji, ki so kruta realnost mnogih beguncev, rojenih na napačnem kraju ali v napačnem trenutku, ljudi, ki morajo bežati. Tako Lilian kot Nasim bežita tudi pred patriarhalnimi danostmi: Lilian pred nasilnim partnerjem, Nasim pa se z begom poskuša osvoboditi spon prisilne poroke. Obstati v teh okoliščinah, dvojno zatirana, kot ženska in kot begunka, je kot boj z mlino na veter: nasilje in sistemsko sovraštvo se kažeta kot nemo-goča prepreka. Moč vznika v želji po drugačnem in svobodnejšem življenju, oblikovanju trdne, solidarne skupnosti in upanju.

#### OBZORNICI NIKE AUTOR

V obzornikih Nike Autor – letos smo si lahko v sklopu festivala ogledali kar tri – se premaknemo geografsko bližje Sloveniji. **Obzornik 4517 – Preko vode do slobode** (2022) je portret begunca, ki biva v Bosni, v zapuščeni hiši. Dolgi kadri Velike Kladuše, prikaz njegovih čustev ob poslušanju najljubše glasbe, kuhanje kave ter štetje denarja, ki bi mu morda lahko kupil vstop v Evropo, so samo nekateri izmed prizorov, ki nas hitro potegnejo v izkušnjo človeka, ki

ga je zavrgel sistem. **Obzornik 2021** z naslovom **Tukaj imam sliko** (2022) je zgodba o migrantih, ki živijo v improviziranem taboru in pripovedujejo o nasilju policistov, zavrnitvah, pretepih in krajah. Zimsko gozdno krajino prekrivajo izgubljeni čevlji, šotori z improviziranimi pečmi in ljudmi, ki poskušajo preživeti. Izkušnje beguncev na mejah bližnjih držav so grozljiva pričevanja o sistemskem nasilju in ksenofobiji, razkrivajo pa tudi laži evropskih politik. **Obzornik 670 – Rdeči gozdovi** (2022) lepo sklene projekcijo treh avtoričinih stvaritev. 16 minut dolg filmski esej sestavljajo kadri gozdov, prepredenih z bodečo žico, ter zapiši avtoričinih refleksij. Rahločuten in boleč film gozdove predstavi kot zavetje za ljudi brez zavetja, hkrati pa odkriva stvarnost, saj v istih gozdovih ti ljudje tudi umirajo. Če kaj, si zapomnimo: »Če bi gozdovi lahko govorili, bi se od žalosti posušili.«

#### CHRIS MARKER

Kratki dokumentarni film slovitega francoskega režiserja Chrisa Markerja **Prime Time v zbirnih centrih** (Le 20 heures dans les camps, 1993) nam odpre vrata v zbirni center Roška v zgodnjih devetdesetih letih. Pripoveduje zgodbo o bosanskih beguncih, ki so ustanovili svojo produkcijsko hišo večernih poročil ter v zbirne centre prenašali zbrane novice z vsega sveta. Z lastno filmsko ekipo, napovedovalci in montažerji so svoje bivanje v centru pre-

oblikovali v ustvarjalno izražanje ter sami sebe redefinirali v gonilo upora proti enoznačnemu begunskemu obstoju, ki jih zaznamuje zunaj centrov.

Omenili smo le nekaj dokumentov migrantske realnosti, ki smo si jih imeli prilžnost ogledati na *Festivalu migrantskega filma*. Film kot orodje za pripovedovanje zgodb se skozi prizmo *FMF* še enkrat več pokaže kot izjemno pomemben, saj v času, preživetem v filmski dvorani med opazovanjem zgodb ljudi, ki so nam v vsakdanjem življenju večinoma tuje, v nas nekaj premakne. Skozi vizualne podobe, izpovedi in prikaze sistema, ki je razočaral toliko ljudi, se kot gledalci in, pomembnejše, kot družbena bitja spremenimo. Prav te zgodbe so tiste, ki jih moramo videti. Tiste, ki nam bodo v pomoč pri družbenem angažmaju, pri kolektivnem mišljenju in solidarnosti v odporu proti zatiralcem. Kot pravi Rožavska filmska komuna, je film močan medij in možno vodilo družbenih sprememb. Zato *Festival migrantskega filma* prav v vsako slovensko mesto in vas!

---

Zapis je nastal v okviru filmsko-kritiške delavnice, ki je pod mentorstvom Petre Meterc potekala na *Festivalu migrantskega filma*.

Simona Ferala

## Koroška gostoljubnost

MEDNARODNI FILMSKI FESTIVAL  
KRATKIH FILMOV SHOTS

4.–6. AVGUST 2022

»To je bila najboljša festivalska izkušnja, kar sem jih kdaj doživel!« je na svojem Instagram profilu zapisal nemški režiser Simon Schneckenburger, čigar film **Borzojka** (Borzaya, 2021) je na festivalu **SHOTS** v Slovenj Gradcu prejel nagrado za najboljšo fotografijo.

Med 4. in 6. avgustom je potekala že sedma edicija tega priljubljenega festivala, ki pred filmsko platno zvabi tako mlajše kot starejše prebivalce in prebivalke koroške prestolnice. Glede na raznolikost in velik generacijski razpon publike so filmi izbrani na način, da se za »vsak okus nekaj najde«. Vsak večer si je bilo tako moč ogledati nekaj primerov sijajne fotografske estetike, eno »težjo« dramo, en dokumentarec in lahkotnejšo komedijo za zaključek.

V programu je izstopal izjemen belgijski film **Visoka družba** (Beau Monde, 2020) Hansa Vannetelboscha, v katerem nam režiser v 23 minutah izjemne dramske napetosti, igralske dovršenosti, scenaristične izbrušenosti in dinamične kamere postreže s pravo poslastico, ki se sprevača med absurdom, črnim humorjem in čustveno dramo.

Opozoriti je treba tudi na hrvaške filme, saj so vsi po vrsti prekosili predstavljeno domačo produkcijo. V **gozdu** (U šumi, 2020) Sare Grgurić, ki se odlikuje po duhovitih kadrih in mehkem barvnem pristopu di-

rektorja fotografije, je prejel nagrado za najboljšo igro. Koprodukcijski film **Marko** (2021) režiserja Marka Šantića z blesteče napisanim scenarijem Gorana Vojnovića je prejel nagradi za najboljši film festivala in za najboljšo igro. **Nič ti ne govorim, samo pravim** (Ništa ja tebi ne govorim, samo kažem, 2020) režiserke Sanje Milardović predstavlja problem demence pri ženskah, **Emil** (2020) Nede Radič pa preko otroške perspektive ostro in neposredno obravnava problem družinskega nasilja in zlorabe matere, ki jo posili partner.

Med dokumentarci je bil najbolj izviren film **Rodna gruda** (2022) mladega režiserja Filipa Jembriha, ki je prejel nagrado za najboljši študentski film. Režiserka Elisa Palosci pa se je spretno lotila obdobja italijanskega *lock-downa* in navdušila s filmom **Na daljavo** (The Distance Between Us, 2021), v katerem partnerja v srednjih letih obtičita vsak na svojem koncu Evrope. Medsebojno razdaljo skušata premostiti z intimnimi pogovori preko videoklicev, v katerih pred gledalci luščita svoj odnos.

Festival **SHOTS** poleg odličnega (in brezplačnega) filmskega programa odlikuje tudi vzdušje. Na dvorišču baročnega dvorca Rotenturn, kjer je vsakoletno prizorišče, je ekipa deklet pekla okusne domače pice. V petek je nastopila skupina Regen, ena prepoznavnejših domačih glasbenih

skupin v vzponu, vsak večer pa so obiskovalci svoje pogovore lahko nadaljevali v bližnji Čajnici Peč, ki je za Slovenjgradčane osrednji družabni prostor. Kot je povedal direktor festivala Tomo Novosel, so se z gosti zelo potrudili – štirinajst mednarodnih in domačih ustvarjalcev in ustvarjalcev so peljali na ogled starega mestnega jedra, v Tisnikarjevo rojstno hišo, v Koroško galerijo likovnih umetnosti, v rudnik Mežica in na okoliške kmetije s kulinarično ponudbo. Nič ne preseneča, da so bili vsi navdušeni in niso mogli prehvaliti koroške gostoljubnosti, domačega *šnopsa* in dobre hrane.



*Ajda Schmidt*

# KADER, SEKVENCA, REVIJA

**HITCHCOCK**

HITCHCOCK, režija Zoran Tadić, prva iz filmova



Revija *Ekran* je od svoje prve številke pred natančno šestdesetimi leti doživela dve urednici, deset urednikov, tri valute, dve državi, sedem formatov in vsaj 16 oblikovalskih prenov. Pa vendar ta prispevek ni kronološki popis oblikovanja za *Ekran* – deloma zato, ker se oblikovalske prenovе pogosto prelivajo druga v drugo in jih je zato včasih težko avtorsko zamejiti, predvsem pa zato, ker se želim izogniti vrednostnim sodbam in primerjavam, ki glede na širok časovni razpon in različne razmere ne bi bile ne smiselne ne upravičene. Oblikovalsko delo se nikoli ne odvije v vakuumu; njegovi rezultati so neločljiva kombinacija oblikovalčevih praks, uredniških odločitev, finančnih in tehničnih zmožnosti ter trendov, predvsem pa so odslikava časa: četudi se oblikovanje namerno izogiba modnim smernicam, zaradi narave svoje namembnosti – posredovanje informacij tukaj in zdaj, na sodoben, aktualen način – na obdobje, v katerem nastaja, ne more biti imuno, saj sodobnost nikoli ne miruje. Podobno kot film, mar ne?

#### REVIJALNI PRELOM KOT KADRIRANJE FILMA

Po istem scenariju bi bržkone lahko posneli nešteto različnih filmov. Na podoben način lahko kopica besedil in slikovnega gradiva prevzame nešteto različnih postavitev, ki skupaj tvorijo revijo, ta skupna oblika pa je tista, ki reviji daje ton, vzdušje, identiteto in razširjeno sporočilno vrednost. Oblikovalski jezik je, kot vsi komunikacijski sistemi, sistem znakov, gradnja jezika, in če ob gradnji tega jezika oblikovalec lahko računa s prejemnikom, ki bo znal ta jezik razbirati, lahko razvije svojevrsten, subtilen, humoren način sporočanja, ki poteka vzporedno z uredniško vsebino.

Film je za takšno oblikovalsko prakso neskončno hvaležna tema: v primerjavi z drugimi vejami kulturnega udejstvovanja je daleč najbolj mainstreamovski, najbolj vsakdanji in razširjen. Medtem ko je obiskovanje galerij, gledališč in koncertov ali spremljanje literarne scene stvar specifičnega interesa ali življenjskega sloga, filme in serije z različnimi stopnjami analitičnosti in kritičnosti spremljamo praktično vsi, kar pomeni, da so najrazličnejši filmski atributi kar najširše razumljeni in prepoznani. Oblikovalcu to ponuja obsežen asociacijski bazen referenc, likovnih metafor in vzdušij, s katerimi lahko operira brez strahu, da bi obtičal v lastnih insajderskih štosih.

Slikovno gradivo tega prispevka zato izpostavlja delo treh avtorjev – **Sreča Dragana**, ki je *Ekran* oblikoval v letih 1968 in 1969, **Dušana Brajiča**, ki se je podpisal pod dve številki leta 1971, in **Miljenka Licula**, ki je bil za likovno podobo revije zadolžen med letoma 1985 in 1992, – saj se njihovi oblikovalski pristopi vsak na svoj način najbolj izrazito poslužujejo prijemov, lastnih osrednji tematiki: njihovi prelomi so najbolj *filmski*. Četudi so zavoljo tega včasih žrtvovali berljivost in jasnost posredovanja informacij – ali pa njihovo hierarhijo – so s filmom potegnili največ vzporednic. V repetitiji, kadriranosti posameznih strani, dramatični uporabi praznega prostora ali (a)simetrije ali različnih papirjev, zasukov vsebine za 90 stopinj in izmenjevanju nizkih ter visokih kontrastov je mogoče prepoznati disproporcionalno dolge kadre, hitro montažo, nelinearno filmsko pripoved, različne rakurze kamere, pripovednost njenega gibanja in smeri, preigravanje lestvice planov, uporabo različno zrnatih ali kontrastnih filmskih trakov za ustvarjanje vzdušja, pa mednapisov, zatemnitev, prelivov in dvojnih ekspozicij.

Oziroma – kot pravi Srečo Dragan, ki se je prijazno odzval vabilu na kavo in pogovor – »Realnost je vdrla v revijo na enak način, kot je realnost vdrla v film: revijalni kontekst – slika in zapis – začneš kot bralec sprejemati v svoj korpus poznavanja filma.«

#### KAVA IN POGOVOR

Srečo Dragan je bil k *Ekranu* na predlog srbskega režiserja Dušana Makavejeva sprva povabljen kot pisec, a je kaj hitro spoznal, da bi teorijo raje prepustil teoretikom, sam pa bi se lotil »prostora možne naselitve«. V takratnem uredniku in soustanovitelju revije Toniju Tršarju je našel sogovornika, ki je razumel tako vizualno poezijo kot pomembnost dogajanja na takratni kulturni sceni ter jo omogočal, kjer jo je le lahko – med drugim tudi oblikovalčevo težnjo, da bralkam in bralcem revije približa občutek časa, v katerem nastaja. »Povezovanje jugoslovanske scene eksperimentalnega filma se takrat ni odvijalo zgolj znotraj nje same, temveč tudi navzven, z vsemi vejami likovne umetnosti, ki je bila prežeta s konceptualizmom, *land artom*, *happeningom* in reizmom, uredništvo *Ekрана* pa se je odločilo, da sprejme to drugačnost sveta in v tem uživa.«

Dragan je bil pridružen član in sopotnik slovenske konceptualne umetniške skupine OHO, in reakcija »fino, OHO-jevec se igra« je bila takrat običajna, se nasmeji Dragan, vendar je bila prav ta igra svojevrstna demonstracija neobremenjenosti in svobode, ki pa je nagovarjala tudi bralstvo. Likovne intervencije so predvidevale, da boš prispevke bral onkraj vrstnega reda,

pregibal strani, obračal revijo, kakšen motiv izrezal in sestavil, skratka, da boš kot bralec aktivno udeležen pri sicer tradicionalno enosmernem mediju. Tudi črke so osvobojene svoje osnovne sporočilnosti: Draganove oblikovalske rešitve se pogosto poslužujejo tipografskih intervencij, kjer črka ni zgolj del besede, temveč je lepa sama zase; ima svojo strukturo, obliko in (a)simetrijo.

Kljub razumevanju teorije in duha časa je današnjemu očesu najbolj presenetljiva sporadičnost berljivosti, vendar Dragan pravi: »Revija je prostor množične komunikacije, zato ni smela biti hermetična, po drugi strani pa je odgovornost njene intelektualne držbe narekovala, da ne podcenjuje svojih bralk in bralcev. Če 99 odstotkov bralstva brez vprašanja sprejme tvoje delo, to delo v sebi verjetno ne nosi nobenega izuma, s tem pa bi bilo nekaj narobe, saj postopek realizacije ideje, tako mentalno kot tehnično, je izumljanje. Novi *Ekran* je prinašal element preseñenja, celo ekscesa, a če ima tvoja publika pamet, veselje in interes do tega razširjenega načina sporočanja, je sprejemanje takega ekscesa mogoče in neproblematično. Navsezadnje medij ni zgolj nosilec sporočila, medij JE sporočilo.«

#### »REVIIJA, ZLASTI FILMSKA«

Oblikovanje in film torej oba razpolagata z močno likovno ekspresivnostjo, zato preseneča, kako redko so bili oblikovalke in oblikovalci te publikacije v preteklosti omenjeni, kreditirani ali kakorkoli postavljeni v ospredje. Pregledovanje starih uvodnikov in kolofonov, ki omenjenega poklica včasih sploh ne navajajo, namreč razkrije močna nihanja v prepoznavanju oblikovalskega dela in z njim povezanih tehničnih aspektov: Toni Tršar se v uvodniku 100. številke (1973) obregne ob tiskarne, ki »zaradi zastarelosti in neučinkovitosti svojega proizvodnega procesa niso zagotavljale točnega izida revije«, uvodnik Silvana Furlana iz leta 1985, ki je sicer skoraj v celoti posvečen oblikovni prenovi *Ekрана* (»Nova podoba *Ekрана* kot stara podoba«), pa njenega avtorja, Miljenka Licula, niti enkrat ne navede po imenu. »Oblikovalca ne spita,« je vse, kar leta 1998 v uvodniku ob naštevanju vseh tegob, ki jih povzročata priprava revije, omeni Simon Popek (neprespana sodelavca sta v tistem obdobju bila Metka Dariš in Tomaž Perme). Po drugi strani pa je notranja platnica prve Draganove preoblikovane številke leta 1968 opremljena z likovno močno poudarjenim besedilom, ki se že v prvem odstavku osredotoči na oblikovno prenavo (in izbor papirja!) ter v svojem tonu spominja na manifest: »Revija, zlasti filmska, ne more učinkovati zgolj z besedo.«

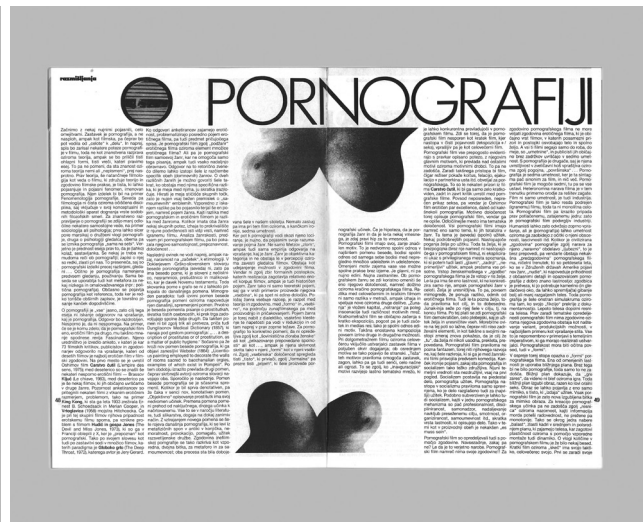
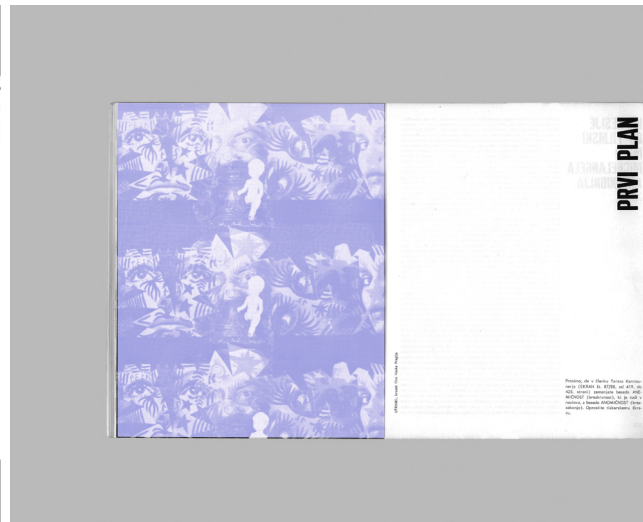
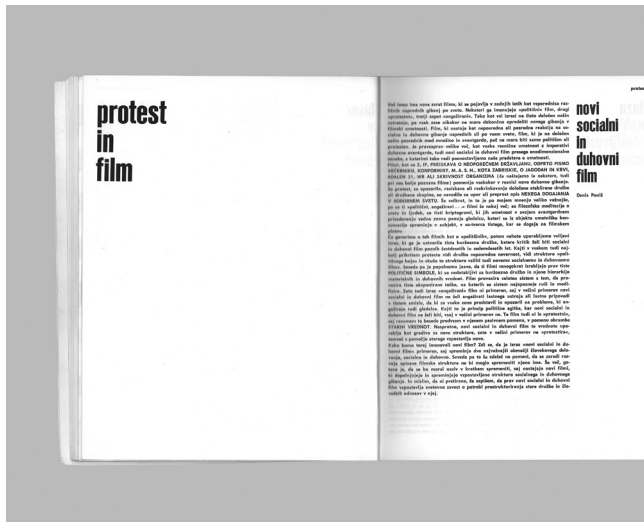
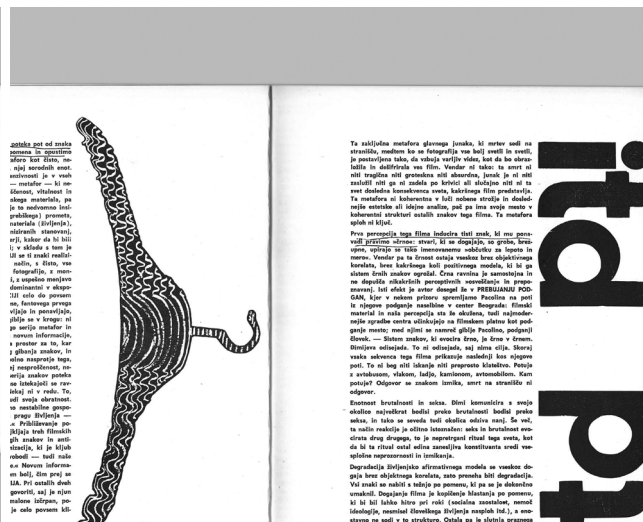
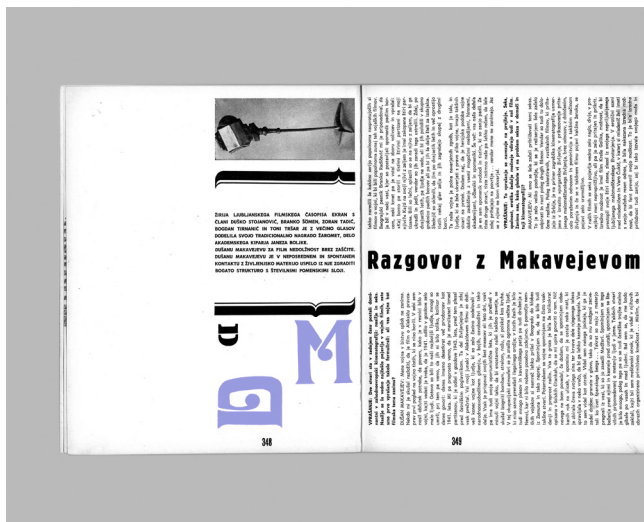
Kljub težji tehnični dostopnosti in posledično bolj jasnim konturam poklica je bila umeščenost oblikovalske stroke in utemeljevanje vloge njenega dela torej že takrat – kot je to v določeni meri še danes – skrb oblikovalcev samih, pa tudi stvar osveščenosti uredništva. Kontekst publikacije, tematsko posvečene opazovanju in analizi medija, tako močno zasidranega v vizualnem, ponuja odlično priložnost za medcehovsko podporo v obliki ozaveščanja bralk in bralcev ter usmeritve njihove pozornosti na enega od gradnikov revije, ki jo imajo pred seboj – in čeprav je bila v preteklosti ta priložnost pogosto prezrta, že odločitev o objavi tega prispevka priča o še enem nivoju evolucije revije *Ekran*.

#### POŠLJEMO V TISK?

V luči vsesplošne digitalizacije je s stališča grafičnega oblikovanja verjetno smiselno razmisliti tudi o samem mediju (»Medij JE sporočilo!«). Velika večina vizualnega gradiva, sploh tistega, povezanega s promocijo in posredovanjem informacij, se je z digitalizacijo spremenila: ali se je spremenil medij (ne tiskamo več letakov, temveč naredimo objavo na socialnih omrežjih), ali pa se je spremenila njegova vloga – vloga mestnega plakata, recimo, primarno ni več informativna, temveč postaja čedalje bolj deklarativna. Pri oblikovanju revij in knjig pa sta tako njihov namen kot ambicija ostala enaka: namen je, da so čitljive, uporabniku prijazne in da izražajo izdajateljevo oziroma avtorjevo identiteto, ambicija pa je, da jih čimveč ljudi vzame v roke. Trend digitalizacije tako razkriva še dodatno razsežnost: kakor se je množica prej omenjenega gradiva uspešno preselila na splet, sta se knjiga in revija – pa ne zaradi primankljaja tehnologije; ta bi lahko omogočila cenejše in bolj praktično izdajanje in branje publikacij – kot medija vseeno obdržali v svojih fizičnih, tiskanih oblikah. Naj gre za stvar navade ali celo tradicije (čeprav z odpravljanjem tradicije v imenu udobja ponavadi nimamo težav), ali za psihološke potrebe po materialnosti, haptičnosti ali posedovanju, dejstvo ostaja: revija, kakršna je *Ekran*, ni zgolj nosilka, posrednica informacije, temveč je *predmet*. In zato je toliko bolj bistveno, da je preiščeno, kvalitetno in estetsko oblikovano.

---

**Pregledna razstava oblikovanja za revijo *Ekran* od leta 1962 do 2022 je na ogled v Dvorani Silvana Furlana v Slovenski kinoteki od 6. oktobra do januarja 2023.**









Ana Šturm, Nace Zavrl

# PISATI O FILMU

Revija *Ekran*, ustanovljena leta 1962, letos praznuje šestdesetletnico. V svojem življenju je premišljevala, vrednotila, negovala in soustvarila kar nekaj zarez v zgodovini filma: od avtorskih izrazov in novih valov do digitalizacije in internetne distribucije vsebin, od uvoza francoske teorije v osemdesetih do današnjih intermedijskih in videoesejističnih praks. Naboj revije v vseh teh desetletjih ni zamrl, kar vsakič sproti potrjujejo nove generacije sodelavk in sodelavcev, ki *Ekran* vztrajno polnijo s svežimi premisleki, vsebinami, formami in formati. »Vsakič, ko odprem omaro, v kateri so shranjeni vsi letniki *Ekрана*, od 1962 naprej, v njem najdem dragoceno branje,« je na začetku novega milenija ugotavljala Ekranova prva urednica Nika Bohinc.

V teku zadnjih šestih desetletij so se spremenili pogoji dela in ustvarjanja. Trg jugoslovanskega samoupravljanja je bil drugačen od trga globalnega kapitalizma, založništvo in publicistika sta praktično povsod na Zahodu v krizi identitete, ki je predvsem kriza ekonomije. Zaustavitev sveta leta 2020 je v kulturo in posel produkcije in prikazovanja filmov zarezala eno od najglobljih prelomnic. Veliko večjo, kot sta jo za film denimo predstavljali 1. in 2. svetovna vojna. Prelomnica, na kateri smo se znašli, nam, tako kot vsaka kriza, ponuja tudi priložnost za premislek sedanjega sistema in iztočnico za morebiten zaris oziroma razmislek o novi, drugačni, boljši in bolj trajnostni prihodnosti – tako pri *Ekranu* kot širše. Ob tem pa se seveda postavlja več vprašanj, kot imamo odgovorov.

Ima revijalna filmska kritika v (slovenskem) medijskem okolju 21. stoletja sploh še prostor? Kje in na kakšen način naj se zbira in oblikuje filmska vednost? Kako v boju z računalniškimi algoritmi ohraniti živost filma, javno sfero, prostore srečevanja, duh festivalov, filmsko skupnost? Kako razmišljati zunaj danih okvirov, zunaj cone udobja?

V želji, da bi dobili vsaj kak odgovor na vprašanja, s katerimi se soočamo, smo ob praznovanju 60-letnice *Ekрана* k sodelovanju v kratki anketi, s katero bi radi osvetlili vlogo in položaj filmske kritike ter periodike v današnjem času, povabili nekaj kolegov in kolegic, tako doma kot v tujini. Zastavili smo jim tri vprašanja, njihove odgovore pa lahko preberete v nadaljevanju.

\*\*

1. | Kaj vas je kot filmsko kritičarko, filmskega kritika najbolj zaznamovalo? Je bil to film, filmsko gibanje, tekst, ki ste ga prebrali, festival, ki ste ga obiskali, kolega, ki ste ga srečali ...? Kaj vam pomeni biti filmski kritik, filmska kritičarka?
2. | Tako kot je nekaterim bližje analognost filmskega traku, so tudi v filmski publicistiki piske in bralci, ki jim je papir bližje kot zaslon. Kakšna je po vašem mnenju prihodnost (specializiranih) tiskanih filmskih revij? So (lahko) še relevantne ali je njihov obstoj v dobi digitalnega izgubljena iluzija?
3. | Živimo v svetu nenehnih kriz, žgočih vprašanj in poplave mnenj. Načini, na katere delamo, se učimo in povezujemo, se ves čas spreminjajo. Spreminja pa se tudi način, na katerega gledamo filme, in to, kako o njih razmišljamo. Kaj naj bo v naslednjih letih vizija in misija filmskih kritikov? O čem in na kakšen način pisati? Kaj in kako lahko začnemo delati drugače, bolje?



**AMANDA BARBOUR** | Filmska kritičarka in odgovorna urednica revije *Senses of Cinema*

**1.** | Katarza. Pisanje o filmu ustvarja dialektiko med gledalcem in zaslonom. Skozi ta proces sem našla tiste besede, s katerimi lahko artikuliram, kar čutim v sebi, tisto, kar izpade iz mojega besedišča.

**2.** | Analogni mediji so objektivno boljši, ne glede na to, ali govorimo o celuloиду ali tiskanih publikacijah. Mislim, da je tako zato, ker njihova materialnost prihaja iz občutka potrditve, ki je v digitalnem svetu ni. Predpostavka umetniške produkcije v neoliberalni ekonomiji je, da se tisto, kar je dragoceno, razlikuje od tistega, kar ustvarja denarno vrednost. Nadaljnji obstoj filmskih publikacij, zlasti tistih v tiskani obliki, je dejanje upora proti kapitalizmu, ki daje prednost hitrosti pred vsebino.

**3.** | Kot filmski kritičarki se mi zdi pomembno občinstvu pokazati nekaj, ali neko stran nečesa, kar do zdaj še ni bilo vidno. Zagotoviti lečo, skozi katero lahko film vidimo in razumemo na način, ki širši javnosti prej ni bil očiten. Gilles Deleuze v svojem predavanju »Kaj je kreativno delo« pravi, da: » [...] ko ima nekdo idejo, ne gre za vprašanje ali je napačna ali pravilna. Vprašanje je ali je pomembna, zanimiva in lepa.« Če bosta vizija in poslanstvo kritikov in kritičark sledila tem načelom, se prihodnost filmske kritike kaže kot vznemirljiv obet!



**AJDA BRAČIČ** | Arhitektka, urednica, pisateljica in ustanoviteljica stičišča za prenovo Kajža

**1.** | Preden sem pisala o filmih, sem pisala o gledališču, in že vseskozi pišem tudi o arhitekturi. Filmsko kritiko zato jemljem kot del širšega spraševanja o umetnosti in kulturi, pri katerem se posamezne perspektive med seboj pogosto tudi prekrizajo. Sicer pa je name najbrž najbolj vplivala mimobežna filmska kritika mojega partnerja Matjaža Zorca, ki je nekega večera pred mnogo leti pred mano v par stavkih razprostrl nianse pomenov v seriji **Sopranovi** (*The Sopranos*, 1999–2007) in s tem za vedno spremenil moje razumevanje filma.

**2.** | Menim, da se bodo morali tiskani mediji privaditi novi vloge, ki jo zavzemajo v medijskem panteonu: že dolgo namreč niso več prenašalci novic, saj je tekoče dnevne vsebine bistveno hitreje, lažje in ceneje objavljati na spletu. Tiskanim medijem tako ostaja plemenita naloga objavljanja poglobljenih premislekov, refleksij, primerjalnih recenzij in drugih vsebin, ki niso relevantne le za dan, teden, mesec izida, temveč naj ostanejo sveže še v prihajajočih desetletjih.

**3.** | Filmska kritika ostaja neodvisen zunanji aparat, ki filmski industriji nastavlja ogledalo, jo osmišlja in postavlja v kontekst. V prihodnjih letih bi želela brati še več kritik in recenzij, ki prepoznavajo vzorce in smernice skozi širok prerez aktualnega filmskega dogajanja in s specifičnimi primeri podkrepijo širše ugotovitve. Zanimivo pa bi se mi zdelo, če bi se ob stopnjevanju interdisciplinarnosti in postopnem brisanju meja med umetniškimi mediji tudi filmska kritika ozrla v kritike drugih umetniških področij ter prestopila bregove, ki si jih je sama začrtala.



**KLAUS EDER** | Filmski kritik, kurator in predsednik Mednarodnega združenja filmskih kritikov in kritičark *Fipresci*

1. | Ko sem bil še šolar, so mi starši dovolili, da sem šel v kino in si ogledal nemško romantično komedijo **Pogosto mislim na Piroščko** (Ich denke oft an Piroschka, 1955, Kurt Hoffmann). Film mi je bil zelo všeč. Zaľjubil sem se v junakinjo. Nekoliko kasneje, leta 1959, so me očarali zgodnji filmi Truffauta in Godarda. Zabava in umetnost – ta dva »sovrážna brata« od takrat določata, kaj mi je všeč in česa ne maram. In še vedno živim s tem protislovjem, ljubim Johna Cassavetesa in obožujem film **V vrtincu** (Gone With The Wind, 1939, Victor Fleming). Dobra novica: kot kritik imam privilegij in veselje deliti svoje navdušenje (in svoja protislovja) z ljudmi odprte glave.

2. | Gledanje filmov v analogni ali digitalni obliki sta dve popolnoma različni izkušnji. Z digitalnim filmskim svetom lahko živim, včasih ga uporabljam in v njem uživam, na primer ko brskam po arhivu YouTuba (čeprav je nenavadno videti, kako se lahko tehnična temeljitost filma popolnoma uniči z le nekaj kliki na prenosniku). Pa vendar ne bi želel izgubiti čarovnije kina. Čarovnije filma. Odzivi na nov film, ki je bil pravkar prikazan na festivalu, objavljeni na družabnih omrežjih, me vsekakor zanimajo, ampak me ne zadovoljijo. Najboljši način za pisanje (in branje) o filmih niso časopisi, radijske postaje ali internetne strani. Najboljši način za pisanje (in branje) o filmih so tiskane filmske revije, saj jih s skrbnostjo in ljubeznijo napišejo kolegi, ki jim je všeč, kar počnejo. Nič ni boljšega od užitka, ko v rokah držite zgodnje, rumene izdaje (1951–1964) revije *Cahiers du Cinéma*.

3. | Sem ljubitelj majhnih naklad. V filmskih revijah imate svobodo, da pišete o tem, o čemer želite pisati, o tem, kar vas zanima ali skrbi – ne glede na »pomembnost« teme. Manjši ko je medij, bolj neodvisen je. Prednost je tudi v tem, da imate več

prostora, kot ga lahko ponudijo druge publikacije. Natisnjena beseda šteje več kot ista beseda na monitorju. Spletne strani so lahko hitro pozabljene (zaradi visoke hitrosti življenja), tiskane revije ostanejo za vedno (60 let *Ekрана!*). Na mizi kritikov je zlasti ena tema: zgodovina filma. Kritiki so tisti, ki jo raziskujejo in vedno znova odkrivajo. Tudi za filmske revije je to logična tema. Filmsko kritiko to sicer približa muzeju, ampak sam nimam nič proti, to ni slabo mesto. Če povzamem: filmski kritiki niso zadolženi za »komercialno kariero filmov«. Zadolženi so za ohranjanje in nadaljnje osmišljanje filmske umetnosti – ne glede na to, ali gre za **Do zadnjega diha** (A bout de souffle, 1960, Jean-Luc Godard) ali za hollywoodsko uspešnico.



**ALJOŠA HARLAMOV** | Urednik, publicist, podkaster

1. | Pri podkastu O.B.O.D. je filmski kritik le Igor Harb. Zame osebno je film pravzaprav bolj ena od narativnih oblik, saj je moje osnovno področje zanimanja, preučevanja in dela še vedno knjiga. Film sem tako preučeval le vzporedno (na modernistični roman so imele velik vpliv »mlade« filmske tehnike). Sem se pa v štirih sezonah ustvarjanja podkasta veliko naučil tako od Igorja kot od Mita Gegiča, predvsem vizualnega gledanja in dožemanja filma, pa tudi od vseh filmskih kritičark, ki smo jih gostili; ob tem pa poslušam še *FilmFlow* ter berem reviji *Ekran* in *KINO!* ter monografije o žanrskem filmu in televiziji. Pri slovenski filmski kritiki mi je zelo všeč, da se okrog filma, ki ga gledamo zlasti javno, lažje kot okrog knjige, ki jo beremo zasebno, hitro oblikuje nekakšna skupnost, dialog, saj lahko poklepeta mo in primerjamo vtise neposredno po filmski predstavi (ali že vmes). Predvsem pa je scena veliko bolj mednarodno usmerjena, kar pomeni, da se lahko ne strinjamo povsem, tudi spremo o posameznih filmih, a nihče ni v to osebno vpleten, ne glede na strastnost njegove ali njene ljubezni do filma, kar pomeni, da je na koncu manj zamer, hinavščine in slabe volje.

2. | Tiskane revije so absolutno konservativne. Toda to je ena redkih pozitivnih konservativnosti – ohranjajo namreč kompleksnost, večplastnost in zahtevnost razprav o filmu in televiziji, ki jih v digitalnem mediju skoraj ni (več). Filmska kritika in esejistika zahtevata poglobljeno, razmišljujoče branje, saj si objekt razprave to zasluži; digitalno okolje pa je namenjeno predvsem površinskemu, plitkemu branju. O tem pričajo vse raziskave branja, zato je za resničen razmislek o filmu treba o njem še vedno brati na papirju. Ni pomembno, koliko nas to še počne, to moramo početi, ker bo s smrtjo tiskanih filmskih revij umrla tudi resnično poglobljena in kritična analiza filma.

3. | Ne morem soliti pameti filmskim kritičarkam in kritikom, ker to sam gotovo nisem. Opažam pa, in tega sem vesel, da je med filmskimi kritiki bolj kot na primer med literarnimi razširjeno poznavanje žanra in njegovih zakonitosti; da se žanrski film in televizija ocenjujeta znotraj žanra, brez vnaprejšnjih elitističnih, buržujskih sodb. Enako kot velja za literaturo, pa po mojem velja tudi za film: kakšen film ali serijo bi bilo treba pogledati večkrat, h kakšnemu filmu ali seriji se je treba čez leta znova vrniti – ker nima nobenega smisla, da filmske tiskane revije tekmujejo z digitalnim okoljem in se posvečajo samo aktualnim zadevam in ker si tiskane revije lahko privoščijo »tek na dolge proge«, je pomembno, da skrbijo tudi za zgodovino filma, pregleda kanona in filmografij, razprave o spremembah v estetiki, igri, žanrih, katalogiziranje in zgodovinenje ...



ROBERT KURET | Literarni in filmski kritik

1. | **Mulholland Drive** (2001, David Lynch). Gledanje slovenskih filmov s prijatelji. In še kaj bi se našlo. Žižek: bolj kul je hudo razložiti, kako film funkcionira in kako misli, kot narediti hud film. Biti kritik. Soobstoj nekih povsem kontra-perspektiv in načinov udeleženosti, ki so med sabo v nekem neravnovesju: moje zasebne muhe, moje poznavanje filma (in ostale umetnosti), neki ideološki bazeni sodobnosti, kamor sem potopljen, pa sploh ne vem zanje, pa tisti, za katere kot-da vem ... Biti kritik najbrž pomeni biti v stalnem boju s tem, kar si prisvaja film, v končni fazi tudi s samim sabo, ki si hočem prisvojiti film z nekim vrednotenjem, izbiro nekega okvira vstopanja. Ob tem pa se s filmom malo tudi igrčkati onkraj neke avtoritete »avtorske intence« ali teoretskih okvirov ...

2. | Ne glede na to, kaj je komu bližje: ko hočeš danes prebrati neko recenzijo festivalskega ali hollywoodskega filma, je to samo par klikov stran, medtem ko na izid tiskane publikacije lahko čakaš še dva meseca. Kar postavlja povsem konkretno vprašanje: kakšno formo naj ima filmska kritika v takem produkcijskem kontekstu? Ker: ko pišeš filmsko kritiko mednarodnih filmov, ne moreš ne imeti v zavesti tega, da je bralec, ki ga zanima kritiško mnenje o tem filmu, lahko prebral že vsaj 10 kritik. Ali se fokus v tem primeru premakne na dialog z obstoječo recepcijo? Ali kritika mutira v esejski premislek? Ali gre v skrajno osebno pristop s poudarkom na stilu pisanja? Najbrž se mora vsaka filmska publikacija danes soočati s temi vprašanji. Neka obča modrost je, da naj bi se zaradi hitre dostopnosti informacij na spletu tiskovine situaciji prilagodile z objavljanjem daljših, reflektivno-teoretsko-esejističnih prispevkov, da naj bi recimo več prostora dobile tudi novinarske zgodbe in raziskovalno novinarstvo (kulturna in festivalska politika, razmišljanje o tistem okviru, ki nam sploh omogoči gledati in videti določene filme ...). A ne glede na to, v kakšno formo se bodo razvile tiskovine, se nečemu vendar ne bodo mogle izogniti: digitalizaciji in dostopnosti v internetnem arhivu.

3. | Film je v intermedijski mreži medsebojnega vplivanja: videospoti, videoigre, *livestreami*, *newsfeedi*, YouTube, TikTok, Instagram, pojavnna okna na računalniku ... Zase vem, da me ti pojavi v filmih dostikrat fascinirajo že zaradi tega, ker priključijo neko znano senzibiliteto vsakodnevne uporabe različnih medijev in tehnoloških prituklin. Po drugi strani pa je sestaven del senzibilitete tudi *zeitgeist*, družbeno-politični moment in neke iniciative znotraj njega. Zato se moram opominjati na dvoje: kdaj in kako film ne samo emulira, ampak se z vsakim spojem z nekim drugim medijem ali trenutno perečo temo zopet vrne k filmu, se filmsko preobrazi, izumi filmski *spin* ali obrat perspektive na te medije in tematike. In po drugi strani: na kakšne vse načine senzibiliteta sodobnega gledalca, ki ne more mimo interakcij s sodobnimi mediji in tehnologijami, raste v filmske forme?

Na nek način je danes lahko biti filmski kritik: film stegneš z interneta, pogledaš *screener*, napišeš recenzijo; praktično ti ni treba zapustiti doma. To pomeni, da se izgublja tudi kontekst gledanja filmov v smislu, kje sem ga videl, v kakšnem okviru, kdo ga je uvrstil na nek program, zakaj, s kakšno obrazložitvijo in v kakšnem kontekstu je zmagal itd. Morda bo v tem smislu pomembno, da filmski kritik ostaja na terenu; pa ne nujno na terenu *Cannesa*, *Rotterdamu*, *Berlinala*, ampak tudi na terenu festivalov, ki delujejo v podobnih produkcijskih pogojih kot slovenski festivali.

Pomembna se mi zdi tudi pozornost na specifično slovenski lokalni filmski sceni: pri slovenski literaturi je politika literarnih revij in kulturnih strani nekaterih časnikov zastavljena tako, da se pokrije velik del sodobne literarne produkcije večjih založb. Pri slovenskem filmu – zlasti če vzamemo še izstopajoče primerke kratkega filma – je takšno politiko težje izvajati, kar je najbrž tudi posledica tega, da je *Ekran* edina filmska revija pri nas, ki se ukvarja s filmsko publicistiko in recenzijami filmov (*KINO!* pa gre v bolj esejsko-strokovno smer). Recenziranje filmov (ali vedno bolj živahne produkcije serij) pač s sabo prinese tudi nujno vprašanje glede politike financiranja teh filmov: kakšna je politika razpisov, izbiranja žirij, ali ima *SFC* s financiranjem kakšno vizijo, v katero smer želi potisniti slovenski film v naslednjih X letih, da bi bil ta mednarodno relevanten, ne le s posameznimi avtorskimi prebliski, ampak kot sistematična produkcija? To so vprašanja, ki so specifično lokalna, zato bi v neki točki najbrž morala postati relevantna za vsakogar, ki se v Sloveniji ukvarja s filmsko kritiko.



**DANA LINSSEN** | Filmska kritičarka in filozofinja, nekdanja odgovorna urednica filmske revije *de Filmkrant*

1. | Leta 2015 je Matthias Frey izdal knjigo z naslovom *The Permanent Crisis of Film Criticism* (Nenehna kriza filmske kritike), v kateri je bolj ali manj analiziral – naslov pove vse –, kako je že od samih začetkov filmska kritika v stanju nenehne krize, ker temu, kar imenujemo filmski diskurz oz. diskurz o filmskem mediju, filmu in filmskem, danes celo postfilmskem ter avdiovizualnem mediju, nikoli ni bil zagotovljen status quo. Stalno se je namreč spreminjal zaradi tehnoloških obratov in razvoja samega medija kot tudi sočasno vedno spreminjajočih se trendov oblik in formatov, v katerih se diskurz izvaja in sporoča.

Odgovor na vprašanje, »Kaj je film?«, ni bil nikoli zacementiran. Da bi ga razumeli, se učimo predvsem gledati, »kje« je film, za »koga« ter od »koga« je. Enako velja za kritiko: film in njegova kritika sta obliki, skozi katere se izražamo in poskušamo razumeti svet, v katerem živimo.

2. | Trenutno je avdiovizualne produkcije več kot kadarkoli prej, prav tako refleksije, le da v različnih oblikah in razmerjih med »objektom«, o katerem (in s katerim) se piše/govori/komunicira, ter »kritikom kot posrednikom«, bralstvom/občinstvom itd. Če to priznamo, se zastavi vprašanje: kako naj to vključimo v našo prakso kot kritiki? Kako se spopasti s to množico (novih) oblik in formatov? Kako jih razumeti kritično, estetsko in družbeno? Je to »privzeto stanje krize« grozeče in nejasno ali lahko v tem »stanju krize« delujemo na način, ki je smiseln, produktiven, navdihujoč in inovativen? Ni treba posebej poudarjati, da pogrešamo kritike v 1000 besedah, enourne radijske oddaje, tridesetminutne TV-dokumentarce, saj imamo vsi radi dolžino, trajanje, nianse. O tem smo v zadnjih

najmanj dvajsetih letih govorili na okroglih mizah in v člankih, vse od vzpona internetnega diskurza in deljenja/distribucije filmov itd. Na to vpliva tudi, kdaj smo začeli kot kritiki: če je bilo to nekje pred petindvajsetimi leti, potem ja, smo poznali svet, v katerem je bil »filmski kritik« še »poklic«. A za nekoga, ki je začel pred sedmimi leti, je precej drugače. Še vedno obstajajo kritike v 1000 besedah, enourne radijske oddaje in tridesetminutni TV-dokumentarci, vendar ne več v takem številu oz. ne več zgolj v tradicionalnih medijih. Našle so pot v specializirane knjige in publikacije, podkaste, videoeseje, žive oblike kritike, programiranje itd. Če imamo kritiko za uveljavljeno dejavnost, potem je to gotovo praksa, do katere nihče, mlajši od petintrideset let, nima dostopa. Kako lahko sami prispevamo k spremembi te prakse, jo odpremo, razširimo njena obzorja, da postane bolj raznolika in vključujoča (s tem pa bolj relevantna za naš čas in tehtna za čase, ki prihajajo)?

**3.** | V svojem delu kot piska, govorka, učiteljica, kuratorica in videoumetnica rada raziskujem izzive in pasti, ki jih ta situacija prinaša, razmišljam o vprašanih o neodvisnosti, odgovornosti in trajnosti (v ekonomskem in ekološkem smislu) z ustvarjanjem kalejdoskopa različnih oblik in formatov. Z izumljanjem novih besed, s poslušanjem starih napevov, s spajanjem in na ta način z njihovim spreminjanjem in preseganjem.

Kako smo vključili vse te (nove) spremembe v našo delovno prakso? Če postajajo kritike krajše, kako jih lahko ohranimo smiselne? Katere druge oblike smo raziskali? Katere so najboljše prakse, ki smo jih uvedli, in kaj so primeri del, ki so jih ustvarili drugi in so nas navdihnili? Kaj smo se naučili skozi našo izkušnjo kot kritiki (in učitelji, akademiki, programerji, videoesejisti itd.)? Kaj je trenutno pomembno v filmu? Kako vidimo vlogo festivalov in našega dela na festivalih? Ali si lahko predstavljamo oblike festivalske kritike, ki bodo (ponovno) dosegle širša občinstva? Kaj »festivalski filmi« potrebujejo od kritikov? Kaj želijo ljudje doseči s »strokovnostjo« ali »perspektivo«, ki jo kritiki lahko ponudijo? Ali moramo poiskati nekaj novega o že obdelanem filmskem ustvarjalcu ali se raje posvetimo novim in premalo predstavljenim filmskim ustvarjalcem? Ali moramo postati bolj pozorni na naše pozicionalnosti (in privilegije) kot kritiki? (Pozicionalnost si sposojam iz antropologije: »Družbeni in politični kontekst, ki ustvarja identiteto posameznika glede na raso, razred, spol, seksualnost itd., ter opisuje, kako identiteta potencialno usmerja posameznikov pogled na svet in kako nanj vpliva.«)

Na vaša vprašanja imam več vprašanj kot odgovorov.



**VERONIKA ŠOSTER** | Literarna in filmska kritičarka, urednica, pesnica in komparativistka

**1.** | Dolga leta pred začetkom kritičke poti me je zaznamovalo branje filmskih kritik Marcela Štefančiča jr. v *Mladini*, na fakulteti pa obiskovanje festivala *Liffe* s prijateljicami komparativistkami in spoznavanje različnih iskrivih sodelavk in sodelavcev, zbranih okrog spletnih in tiskanih filmskih medijev. Prvenstveno sem literarna kritičarka, zato mi filmska kritika pomeni neke vrste svobodo, pa tudi strast.

**2.** | Mislim, da nam za prihodnost tiskanih filmskih revij ni treba skrbeti, saj bodo ostale relevantne – tako kot tiskane knjige ob pojavu elektronskih. Ponujajo namreč prostor za daljše in bolj poglobljene tekste, izhajajo kot enotne publikacije, zato se lahko posvetijo določeni temi ... Za »elitiste« pa bo papir tako vedno ostal tisto edino pravo. :)

**3.** | Želela bi si več povezovanja, da bi lažje obvladovali produkcijo, ki bo samo še naraščala. Nujno bo izpostaviti pomen kinodvoran, saj se veliko vsebin seli na pretočne kanale, s čimer se izgublja filmska skupnost, pa tudi sama filmska izkušnja. Prav tako bi bilo dobrodošlo pogostejše povezovanje z drugimi umetnostmi in odpiranje prostora.



**MELITA ZAJC** | Publicistka, izredna profesorica komunikacij in samostojna raziskovalka

1. | Najbolj me je zaznamovala revija *Ekran*. Odkrila sem jo na filmski delavnici ZKOS in ta delavnica mi je spremenila življenje. Pred tem so me zanimale druge stvari, kemija, matematika, gledališče. Filmska delavnica ZKOS je vse to postavila v drugi plan. Film, to je bilo zame. Pa ne kakršenkoli film. Mentor je bil tisto leto Dušan Jovanović, ki nas je seznanil s črnim valom, filmi Aleksandra Petrovića, Dušana Makavejeva. Film **WR ali Misterij organizma** (W.R. – Misterije organizma, 1971, Dušan Makavejev) je avantgarden in eksperimentalen še danes, mene pa pri filmu prav to najbolj zanima: inovacija, odkrivanje novih svetov, predvsem pa razvoj filmskega jezika. Ničesar namreč ne morete povedati, ne da bi pred tem dobro premislili, kako boste to povedali. Do tega spoznanja sem prišla postopno, prek teorije, ki sem jo začela spoznavati s pomočjo *Ekрана* in ob priznanem mentorstvu Silvana Furlana. Tako sem odkrila francosko filmsko teorijo, torej pogled na film skozi strukturalizem, semiologijo in psihoanalizo, ter napisala diplomu **Tehnika in ideologija**. Ta diploma je eden mojih najbolj zahtevnih tekstov, aktualna pa je še danes, saj so tehnološke spremembe spet opozorile na to, da so materialni pogoji prav tako pomembni kot vsebina. Danes se je, v obliki novega materializma, ta pogled razširil tudi na človekov odnos do narave, a osnove so tam.

Biti filmska kritičarka je zame velik privilegij in zadovoljstvo, saj mi omogoča, da ljubezen do raziskovanja in eksperimentiranja v filmu delim z drugimi, ker, kot vemo vsi, ki poznamo užitek gledanja filma v kinodvorani – šele kot to deliš, ti je zares lepo. Če lahko ob tem občinstvu odkrijem kak film, ki bi ga sicer ne videli, dobrim avtorjem pa prinesem malo več pozornosti, mi je to še v večje zadovoljstvo.

2. | Tako kot celuloidni trak ima tudi digitalni zapis svoje značilne izrazne možnosti, ki so primerne specifičnim vsebinam. Res je, da je imel že Eisenstein v načrtu razvoj filmske montaže do te stopnje, da bo lahko naredil film, ki bo po kompleksnosti primerljiv s filozofsko razpravo. Vendar so pisana beseda, digitalni zapis in filmski trak različni mediji. Kot kritičarka redno delam za *Modern Times Review*, ki je v nekaj letih postala vodilna evropska revija za dokumentarni film. Obstaja v obliki spletne strani, kjer objavljamo kritike, eseje, novice, tudi filme, in se dnevno spreminja. Vsakih nekaj mesecev pa revija izide tudi v tiskani obliki in radi bi, da bi tako ostalo.

Kot je za *strimanje* filmov rekel že Jurij Meden, je prevladalo enostavno zaradi tega, ker je bolj dobičkonosno. Se pravi, obstoj tiskanih revij v dobi digitalnega je stvar ekonomike in ne neke notranje logike digitalnega zapisa. Prav tako tudi ne gre za razliko v okusu. Gre za dva različna jezika, dve različni izrazni možnosti, dva medija. Vsak je primeren za svoje vsebine, svoje rabe. Temu, kar je rekel Jurij, bi samo dodala, da film, umetnost, teorija, filmska kritika ... to ni nekaj, kar neposredno prinaša dobiček. Zato se moramo enostavno odločiti, kot družba, ali hočemo filmsko kritiko ali ne, in če jo hočemo, moramo kot družba zagotoviti sredstva za to, da bo obstajala, se pravi, da bodo obstajale tiskane filmske revije in knjige o filmu.

3. | Te dni pripravljam kratko predavanje o novih strategijah filmskega ustvarjanja po pandemiji za konferenco, ki jo je Mednarodni svet za film, televizijo in avdiovizualno komunikacijo pri Unescu pripravil v okviru beneškega filmskega festivala. Predstaviti želim duo Warshadfilm: ustvarjalca sta se vrnila k 16-mm celuloidnem traku in sta v Milanu zasnovala »ne industrijski laboratorij«, ki jima omogoča, da sama opravita celoten postopek produkcije in postprodukcije. Ko sem raziskovala tradicijo italijanskega eksperimentalnega filma, sem naletela na anekdoto, ki dobro odgovori na vaše vprašanje. Paolo Gioli, znameniti filmski avantgardist, je ob neki priložnosti, ko se je srečal s filmskim kritikom, ki se je pohvalil, da je videl že 10.000 filmov, odgovoril, »začnite raje gledati bolj pozorno in videli boste, da obstaja drugačen film«. Kinematografska industrija je povsem zaustavila razvoj filmske podobe, od Buñuelovega **Andaluzijskega psa** (Un chien andalou, 1929) je minilo sto let, filmski jezik pa se ni dosti spremenil. Tudi kritiki smo odgovorni, da je jezik filma ostal palček – lahko pa prispevamo tudi k temu, da se pokaže kot velikan.



### VERONIKA ZAKONJŠEK | Filmska kritičarka

**1.** | Moje prve fascinacije s filmom so bile povezane z novimi vali: prva leta študija je zaznamovalo odkrivanje francoskega novega vala in novega Hollywooda, kasneje sta me očarala romunski in iranski novi val, kot brucka pa sem na *Liffu* prvič stopila v stik z grškim novim valom. Gre za sunke kreativnosti, ki se rodijo iz kulturnega in političnega upora starim konvencijam, vrednotam in statusu quo. Ki odsevajo družbeno realnost specifičnega časa in prostora, a v svoji nekonvencionalnosti izživajo in preizkušajo svoje občinstvo. To me vedno znova intrigira. Biti filmska kritičarka mi zato pomeni predvsem možnost, da o tovrstnih filmih poglobljeno razmišljam. Jih analiziram, seciram in si skozi proces širim razumevanje kulture, družbe in zgodovine, ki ni moja lastna.

**2.** | Sama vidim tekste, ki se lahko s papirja seveda z lahkoto prenesejo na zaslon, kot le en element, ki tvori celostno izkušnjo branja revije; tega vselej tudi oblikovno preišljenega in dodelanega izdelka. Tukaj sta občutek in zvok listanja; vonj, ki nas objame, ko enkrat razpremo platnice; predvsem pa svoboda, ko se lahko na plaži, v parku, na domačem vrtu ali v hribih odklopimo od vseh elektronskih naprav in v branju uživamo brez zaslonov, zaslužnih za naše motnje koncentracije. Branje le tako spet postane primarni fokus: brez da bi nam pogled s kotičkom očesa uhajal k novim prejetim sporočilom, družabnim omrežjem in ostalim zavihkom, ki nas strašijo iz odprtega *browserja*. Tudi ogled filma na računalniku navsezadnje ne more konkurirati izkušnji kinodvorane.

**3.** | Kompleksno vprašanje, za katerega ne vem, če imam nanj dober odgovor. Čeprav je poplava mnenj in zasičenost informacij, vsebin in platform, s kakršno se srečujemo danes, precej zmedena, da ne rečem utrujajoča, smo hkrati priča tudi demokratizaciji razmišljanj in stališč, kjer do izraza končno prihajajo tudi (prej) preslišane in marginalizirane skupine ljudi. Kako to

vpliva na filmsko kritiko? Postaja bolj dialoška in odpira diskurz(e), raje kot vzvišeno razlaga in pridiga? Postaja dostopnejša, ne da bi izgubila svojo intelektualno ostrino? A glavna misija ostaja: boljše finančno ovrednotenje kritiške misli. Da bomo nove generacije filmskih mislecev lahko sprejeli v svet, kjer bo filmska kritika (p)ostala poklic in ne hobi.



### MISSOURI WILLIAMS | Pisateljica in sourednica feministične filmske revije *Another Gaze*

**1.** | Dolgo me je bilo strah govoriti o čemer koli – študirala sem nekaj zelo starega in častitljivega in počutila sem se, kot da je bilo že vse povedano in to na vedno bolj hermetičen način, ki ga razumejo le redki. Filmov sploh nisem zares gledala, brala sem samo knjige. Ko sem začela gledati filme, mi je bilo, kot da odkrivam popolnoma nov način razmišljanja o realnosti, nekakšen nenavaden in brezpraven medij z relativno kratko zgodovino. In končno sem imela nekaj za povedati.

**2.** | Mogoče zveni dramatično, vendar mislim, da izgubljam občutek za svet. Analognost in tisk bosta vedno pomembnejša, ker sta resnična, ker sta bližje predmetom, ki jih predstavljata. Lahko smo v njuni prisotnosti in ta prisotnost je sveta. Gre tudi za vprašanje količine – na zaslonu je vsega ves čas preveč, zato se je tam težje angažirati. Stvari gredo zelo hitro mimo. Mislim, da ljudje začenjajo razumeti, da je to problem.

**3.** | V *Izpovedih svetega Avguština* je trenutek, ko se ves svet potopi v tišino, da bi slišal božjo besedo. V času nenehnega diskurza je v tej podobi tišine, nabite s pričakovanjem, nekaj zelo pomirjujočega. Naloga filmske kritike v naslednjih letih bo, da zelo dobro premisli, kdaj je treba spregovoriti in katere teme si zaslužijo našo pozornost. Živimo pod nenehnim pritiskom, da je treba imeti mnenje, da ga je treba ves čas izražati, hkrati pa je veliko tega, kar je izrečeno, zelo trivialno.



**EKRAN** | revija za film in televizijo

letnik LIX, oktober 2022

**ustanoviteljica** Zveza kulturnih organizacij Slovenije

**izdajateljica** Slovenska kinoteka

**zanjo** Ženja Leiler Kos

**sofinancira** Ministrstvo za kulturo RS

**glavna in odgovorna urednica** Ana Šturm

**uredniki jubilejne izdaje Ekran 60!** Žiga Brdnik,

Ivana Novak, Ana Šturm

**uredništvo** Žiga Brdnik, Bojana Bregar, Andrej Gustinčič,

Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče, Zoran Smiljanič,

Jasmina Šepetavc, Nace Zavrl, Peter Žargi

| *mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva* |

**svet revije** Anja Banko, Klemen Dvornik, Varja Močnik,

Polona Petek, Peter Stanković (predsednik), Zdenko Vrdlovec

**lektura** Mojca Hudolin

**oblikovanje in prelom** Ajda Schmidt

**uporabljene črkovne vrste** Miller Text (*Carter & Cone*),

Aperçu (*Colophon*), WT Kormelink (*Wise type*),

Clarendon BT Black (*Bitstream*), Sharp Grotesk (*Sharp Type*)

**natisnjeno na papirjih** Goričane Sora Press Cream 110 g/m<sup>2</sup>,

Fedrigoni Arena Ivory Smooth 250 g/m<sup>2</sup>

**tisk** Itagraf, Ljubljana

**naklada** 550 izvodov

#### **naslov uredništva**

Ekran, revija za film in televizijo

Metelkova 2a, 1000 Ljubljana

**telefon** +386 (0)1 43 42 510

**e-pošta** info@ekran.si

**spletna stran** kinoteka.si/revija-ekran

**cena** pozamezne številke 6 €

**letna naročnina** (6 števil) 30 € + poštnina

| *naročnina velja do pisnega preklica* |

**transakcijski račun** SI56 0110 0603 0377 513

ISSN 0013-3302