

Natalija Majsova,
Jasmina Šepetavc & Nace Zavrl

Nekaj je v zraku: odprtje, uvod in napovednik

Razmišljanje o filmu nujno aktivira določene teoretske nastave. Ideje, koncepti, teorije in paradigme, ki lahko izhajajo iz filmskega gradiva kot takega, ali pa se ponujajo kot izhodišča za osmišljanje filma – kot teksta, medija, produkcijskega procesa, silnice sodobnih kultur in razsežnosti sodobnega sveta, umetniškega dela in še česa –, nas po eni strani opremljajo z besedami in razlagalnimi okviri, po drugi pa začrtujejo tudi meje (za)mišljenega in misljivega.

Teoretski premisleki tako napajajo vse revije o filmu; *Ekran* pri tem ni niti izjemen niti poseben. Se pa revije o filmu močno razlikujejo glede na to, koliko prepoznajo, premišlujejo in preizprašujejo svojo teoretsko podstat. Vpogled v arhive *Ekran*a pokaže, da je ta zadnjih šest desetletij deloval kot dinamična platforma, ki je dejavno sledila mednarodnim trendom na področju filmske publicistike – vključno z njenimi različnimi teoretskimi okviri – ter jih skrbno, s ciljem informirati, izobraževati in navdihovati javnost, predelovala in premišljevala v kontekstu zanimanj in dogajanj v jugoslovanskem, slovenskem in evropskem kontekstu. Teorija se je v *Ekranu* skozi desetletja pojavljala na različne načine, odvisne od preferenc uredniških ekip in tudi od *zeitgeista* mednarodnih filmskih razprav, včasih bolj, včasih manj eksplicitno.

S tem uvodnikom napovedujemo ponovno vzpostavitev teoriji posvečene rubrike *Interval*, namenjene razpravam, ki se neposredno posvečajo teoretskim razsežnostim filma in filmske publicistike. Pri tem izhajamo iz v uredništvu prepoznane po-

trebe po sistematičnem delu v smeri razvoja filmskega diskurzivnega polja v slovenskem jeziku, iz želje po tesnejšem sodelovanju in povezovanju *Ekran*a in drugih strokovnih medijev, kot je revija *KINO!*, ne nazadnje pa iz aktualnega globalnega prepoznavanja filmskih kritikov, da teorija formativno zaznamuje naše razumevanje filma kot večplastnega pojava ter tako ne vpliva zgolj na estetske sodbe, pač pa tudi na razvoj filmskih kultur kot stičišč tehnologij, industrij, vrednot in razvojnih prioritet. Z drugimi besedami: teorijo potrebujemo zato, da razumemo, kako na aktualen način pisati o zgodovini filma; o njegovem družbenokulturnem, ekonomskem in planetarnem učinkovanju; o njegovih prihodnostih.

S tem izpostavljamo eno od pomembnih in zgodovinsko jasno prepoznavnih razsežnosti *Ekran*a. Novo rubriko želimo graditi na trdnih temeljih, h katerim so prispevale prav vse pretekle uredniške ekipe, ne glede na to, ali so teorijo razvijale sistematično ali posredno, z intuitivnimi odzivi na aktualno. V več kot šestih desetletjih se je v arhivih revije nabralo ogromno dragocenega gradiva; od prvih teoretskih razprav, posvečenih vprašanju avtorstva v prvem letniku revije iz leta 1962, prek transkriptov okroglih miz, objav prevodov daljših teoretskih besedil ter strokovnih komentarjev nanje, do teoretsko nabitih esejev in filmskih kritik, intervjujev, pa tudi poglavij iz leksikona filmske umetnosti. Eden od namenov rubrike *Interval* je vsekakor sčasoma sistematizirati in aktualizirati zbrano gradivo v formatih, kot so ponatisi, nove razprave o nekoč že razgrnjenih konceptih in pregledni teksti o teoretski dediščini šestih desetletij *Ekran*a.

Drugo izhodišče *Intervala* pa je slediti novim tendencam in objavljati aktualne mednarodno propulzivne, inovativne in družbeno angažirane vpogleds v razvoj filmske teorije in filmskih študij. Pri tem ne želimo urednikovati »ex chatedra« oziroma narekovati smernic, pač pa upamo, da se bo v razvoj rubrike vključilo čim več bralk, sodelavk in prijateljic revije. Novo teoretsko rubriko si zamišljamo kot dinamičen prostor, ki je odprt za prevode krajših tekstov oziroma delov besedil tujih avtoric in avtorjev, ki še niso bila objavljena v slovenščini; analitične in kritične predstavitve odmevnejših tujih knjig in zbornikov; teoretske razprave domačih strokovnjakinj za filmsko teorijo in filmske študije; angažirana pisma bralcev; teoretsko naravnane filmske kritike in intervjuje z ustvarjalci; ne nazadnje pa za prostor, kjer bi filmskoteoretsko polje s svojimi prispevki pomagali graditi različni deležniki s področja filmske produkcije, programiranja in arhiviranja.

Rubriko *Interval* si tako zamišljamo kot prostor, odprt za raznovrstne formate premislekov o jasno izpostavljenih konceptih oziroma problematikah. Prva tovrstna problematika, s katero odpiramo rubriko in ki bo delovala kot nje-na rdeča nit v letu 2024, je razmerje med filmom in okoljem.

Tematika še zdaleč ni nova, a je v zadnjih dveh desetletjih postala urgentna in izjemno pomembna prizma teoretskih refleksij. Čeprav je izvor ekokritike mogoče najti v literarnih študijah, je filmsko polje pristop kmalu posvojilo in razširilo. Tako je že leta 2008 Adrian Ivakhiv v članku »Green Film Criticism and Its Futures« razdelal bogato polje ekocinekritike (*eco-cinecriticism*); ta je obsegala vrsto monografij in člankov, ki so se v grobem ukvarjali z analizami reprezentacij in pomenov narave in živali v mainstream, eksperimentalnih in dokumentarnih filmih ali pa z ekokritičnimi raziskovanji širših medijskih infrastruktur. Leta 2008, ko je Ivakhiv pisal članek, je bilo analiziranje podob veliko bolj razširjeno kot ekokritično ukvarjanje z mediji sami: »Za pristop, ki se imenuje po znanstvenem raziskovanju naravnega sveta in odkrito išče povezave med kulturo in materialno naravo, je presenetljivo, kako malo se ekokritika ukvarja z materialnimi vidiki kulturne produkcije.«¹ A od takrat se je filmska ekokritika rizomatično razrasla v bogat teoretski ekosistem, v katerem je kritika potratne in okolju škodljive medijske produkcije in platformizacije postala ključen del iskanja mogočih filmskih, družbenih in okoljskih prihodnosti.

K filmski ekokritiki so v zadnjih letih prispevale_i tudi domače_i in piske_ci, zlasti v dveh osrednjih filmu posvečenih revijah v Sloveniji. V posebni številki *Ekrana; Film po pandemiji* se je denimo vprašanje ekologije pojavilo v več prispevkih. Pandemi-

ja je jasno pokazala posledice vztrajne ekološke degradacije na mutacijo in širjenje vedno novih virusov, z ustavitvijo rutiniziranega vsakdana pa je posegla domala v vse družbene sfere – tudi v filmski krogotok produkcije, distribucije in potrošnje. Nace Zavrl v članku »Virus kot model: distribucijski vektorji po pandemiji« opiše sodobni distribucijski sistem filma skozi tri povedne koordinate: »muzealizacija, platformizacija, klimatska katastrofa«², kjer cilja na dejstvo, da so spletne platforme vse večji globalni onesnaževalec. Rast potratne platformne potrošnje v domove zaprtih množic je v času pandemije še dodatno obremenila okolje, a drastičen rez v ustaljeno realnost je bil tudi naša priložnost, da razmislimo, kaj bi lahko bila (boljša) prihodnost filmskega polja: »Drugačni filmi, boljši filmi; tudi manjši filmi, avanturoznejši filmi, sigurno radikalni, subverzivni, ostri in etični filmi; filmi, ki ne spadajo v algoritemski kalup.«³ V isti številki Marina Gumzi v prispevku »The Show Must Go On: Film in podnebne spremembe« opozori na »korelacijo med gledanjem in radikalno spremenjenimi okoliščinami za gledanje v luči podnebnih sprememb«⁴, na katere pa se sodobna filmska industrija in nemalokrat tudi teorija – kot opozori avtorica z opisom konference *Future of Film* iz leta 2020, kjer je bil vprašanjem filma in ekologije posvečen le en od 18 dogodkov – ne znata odzvati.

Dve leti pozneje je jasno, da se revolucija (še) ni zgodila, a filmska ekokritika kot izjemno prodorna prizma obravnave sodobnega filmskega ekosistema se je v tem času v našem prostoru močno okrepila. Kulminacija zadnjih let dela je tako nedavna izdaja revije *KINO! 51: Film in ekologija*. Gre za prvo slovensko publikacijo, ki je na enem mestu zbrala različne pristope, teorije in metode, ki napajajo polje ekokritike: od študij ekoloških in telesnih grozljivk do obravnav 'farmerjev kmetovalcev' ter dokumentarnih vizij obnove železniškega omrežja v prvem desetletju SFRJ. *KINO! 51* tako ni le obvezno branje za zainteresirano javnost, temveč izdaja, ki je odprla prostor za dialog o prihodnosti kritike, filma in okolja – ter o neizčrpno raznolikih prepletih vseh treh vej. V ta dialog z *Intervalom* vstopa tudi *Ekran*.

1 Ivakhiv, Adrian. »Green Film Criticism and Its Futures«. V: *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*, letnik 15, št. 2, 2008, str. 18.

2 Zavrl, Nace. »Virus kot model: distribucijski vektorji po pandemiji«. V: *Ekran/Prihodnost filmskih sistemov*, letnik LVIII, marec/april 2021, str. 13.

3 *Ibid.*, str. 15

4 Gumzi, Marina. »The Show Must Go On: Film in podnebne spremembe«. V: *Ekran/Prihodnost filmskih sistemov*, letnik LVIII, marec/april 2021, str. 75.

Rubriko začenjamo s prevodom članka »V zraku: atmosferično mišljenje« (*In the Air: Atmospheric Thinking*) italijansko-ameriške raziskovalke in harvardske profesorice na Oddelku za umetnost, film in vizualne študije, Giuliane Bruno. V akademskem prostoru sodobnih filmskih študijev gre za eno osrednjih in najvplivnejših preizpraševalk odnosa med vizualnim, afektivnim, tehnološkim in prostorskim. Nič manj kot prebojna je bila že avtoričina debitantska knjiga *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari* iz leta 1992, s katero je Bruno postavila na zemljevid do tedaj hudo prezrto cineastko Elviro Notari. Osrednji argument knjige pa ni le izkopavanje arhiva pozabljene italijanske režiserke (1875–1946), temveč prej večplastna obravnava njenih filmov v luči izjemno donosnega prepleta arhitekturne teorije, feminizma, umetnostne zgodovine in študij prostora, še posebej kartografije.

Že v tem zgodnjem, prodornem in večkrat ponatisnjenem delu se izrisujejo vodilne interesne silnice, ki vodijo Giuliano Bruno zadnja tri desetletja. Vprašanja, ki se jim je posvečala v naslednjih štirih knjigah, so ambiciozna in mnogotera, vsa pa družijo predvsem izrazito zanimanje za eno: kako gibljiva slika (zlasti projicirana, ne televizijska) obstaja v prostoru in kako okolje ter prostor uokvirjata, odreja in usmerjata njeno izkustvo? Odprtih vprašanj in neskončno domiselnih izpeljav je v profesoričnih knjigah veliko, o obsegu in intelektualni širini njenih prizadevanj pa priča tudi format – *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* (Verso, 2002) šteje več kot 500 strani in skoraj 100 ilustracij, tudi kasnejša *Surface: Matters of Aesthetics, Materiality, and Media* (University of Chicago Press, 2014) ter ravnokar izdana *Atmospheres of Projection: Environmentality in Art and Screen Media* (University of Chicago Press, 2022) pa štejeta med kilogramsko težje izdaje v anglofonskih filmskih študijah zadnjih let. Slog pisanja je v avtoričinih delih konsistenten: sofisticirane konceptualne razdelave se izmenjujejo in bogato dopolnjujejo z osebnimi, občasno tudi intimnimi uvidi, vseskozi pa jezik in način pisanja ohranjata vijugajočo smer z neštetimi odvodi, obvozi in stranpotmi. V univerzitetnem kontekstu Bruno pripada 'tradiciji' Annette Michelson – ene največjih (ter teoretsko najrigoroznějšíh) filmskih esejistk vseh časov, obenem pa mentorice tako Giuliane Bruno kot cele vrste danes vplivnih filmskih mislic in mislecev, šolanih na Oddelku za filmske študije New York University v osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja.

Esej »V zraku: atmosferično mišljenje« je v angleškem izvirniku izšel jeseni 2021 v peti številki mednarodne znanstvene revije *Venti*, ki objavlja tudi številne druge avtorje iz prvih vrst sodobne umetniškoteoretske in ekološko orientirane misli, kot so

Eva Horn, Esther Leslie, Andrei Pop in drugi. Bruno v svojem besedilu razvija pojem atmosferičnega mišljenja (*atmospheric thinking*), ki ga aplicira in konkretizira s pomočjo instalacij dansko-škotske umetnice Shone Illingworth. Avtorica si zastavlja osnovna vprašanja – »Kaj je atmosfera? Kako jo lahko definiramo kot koncept in kot estetsko prakso?« –, ki pa v tem konceptualno dovršenem in idejno ter stilistično kreativnem članku privedejo do intrigantnih, nepričakovanih zaključkov. Besedilo je tudi dostopen uvod v misel nekaj ključnih zgodovinskih in sodobnih piscev o atmosferskih, prostorskih in ekoloških posledicah medijske tehnologije (zlasti filma, videa in gibljive slike, od Béle Balázsa in Friedricha Nietzscheja do Jane Bennett, Emanuela Coccie in Timothyja Mortona), hkrati pa postreže z jasno in originalno tezo: »Projekcija gibljivih podob je stvar atmosfere ... umetnost projekcije je natanko v atmosferi svetlobe in zvoka, ki se premikata skozi zrak ter obkrožata stvari in ljudi.«⁵

V naslednjih številkah *Ekrana* bomo nadaljevali z originalnimi članki in prevodi ključnih del filmske ekokritike in teorije: v prihajajoči majski številki bo filozofinja in filmska teoretičarka Laura U. Marks pisala o ogličenem odtisu pretočnih platform, ki bi lahko bile zaradi trenda porasta porabe do leta 2030 odgovorne za kar 20 odstotkov globalnih toplogrednih izpustov. V kasnejših številkah letošnje sezone sledijo še izvirni teksti uveljavljenih in vzhajajočih imen domače ter tuje ekološko-filmske misli, nadvse odprti pa ostajamo za vsakršne predloge, ideje in zamisli. Vzoredno z izpostavljanjem odmevnih besedil želimo v tej rubriki filmsko teorijo izdelovati in negovati kot živo stvar: ne kot skupek že vnaprej skovanih idej, konceptov in razlag, temveč kot razvejano omrežje nenehno nastajajočih in spreminjajočih se izpeljav, ki jih lahko ustvarjamo (torej nadgrajujemo, spodbijamo, izpopolnjujemo) le kot heterogena skupnost. Skratka: s to in naslednjimi številkami oznanjamo le začetek večjega, konstitutivno fragmentarnega in nikoli končanega projekta, ki gradi na močnih temeljih predhodnikov, obenem pa prihodnost pušča odprto še neznanim in nepredvidljivim – natanko zato pa tudi izjemno obetavnim – intervencijam.

Ideje, predloge in zamisli
za tekste v rubriki *Interval*
sprejemamo na info@ekran.si.

⁵ Bruno, Giuliana. »In the Air: Atmospheric Thinking«. V: *Venti Journal*, letnik 2, št. 2, jesen 2021.