

Darko Štrajn

Art kino Alexa Dolla

»Ne moreš biti mrtev, ker te ljubim.«¹

Stavek, ki ga izreče Trinity v **Matrici** (The Matrix, 1999, Lana in Lily Wachowski), je eden tistih citatov, ki zaznamujejo film, v katerem so izrečeni, in še veliko več; navedeni stavek v kontekstu, ki ga odpira pričujoči zapis, učinkuje kot filozofska metafora, ki se večpomensko nanaša na raznolike stvarnosti, med katerimi je ljubezen presežna komponenta eksistence. Upoštevanje tematiko tega zapisa pa v nanosu na vprašanje še enega konca ali smrti – poleg konca zgodovine, umetnosti, ideologije itd. –, namreč konca ali smrti filma, s tem citatom lahko opredelim posebno razmerje, ki ga ohranjajo mnogi ljubitelji sedme umetnosti do kinematografskega filma. Ne nujno ravno celuloidnega, a za prave emocije ni nič boljšega kot pobliskavanje ob koncu vsake »role«, če ne govorim o mravljinčenju, ki preplavi telo, ko se trak pretrga in se zavemo dvojnosti realnosti: tiste v nenadoma osvetljeni dvorani in tiste prekinjene fiktivske, iz katere smo bili vrženi: iz dvodimenzionalnosti podob v dimenzije prostora dvorane, abstrahirane z ugašanjem luči.

Po prevladujoči digitalizaciji gibljivih podob, ki zajema vse faze nastanka vsakega še tako majhnega »filmčka« in vsakega »pravega« filma, od snemanja do projekcije ali prikazovanja na različnih displejih, še vedno govorimo o »filmih«, ne pa, denimo, o binarno-kodnih vizualizacijah. To dejstvo operacionalizira dialektiko ljubezni v gestah zanikanja smrti. Ljubezen je v tem smislu pravzaprav transcendentalna ljubezen do filma, ki jo spodbujajo, vzdržujejo in krepijo tokovi emocij v filmskih delih, nerazdružno prepletenih z vso mnogoznačnostjo filmskih vizualizacij v vseh formah, žanrih in tehnikah. Že v svoji analogni zgodovini se je film dopolnil z nečim veliko večjim, kot je sam njegov pojem, in ta dopolnitev se je skozi generacije občinstva razširjala v kinematografih, poimenovanih npr. v angloameriškem svetu tudi filmska gledališča (*cinema/movie theatres*). Učinek filma v teh sekularnih svetiščih množične reprodukcije človeških subjektivnosti je vseskozi produkt krogotokov vzajemnosti ekranov in občinstev.

Če je kdaj še kje obstajal kak zablodeli filozof, zagovornik ideje čiste racionalnosti kot konstitucije Subjekta (npr. kantovskega ali analitično filozofskega privida subjektivnosti), ga je film soočil z resnico, da česa takega ni in ne more obstajati že zato, ker subjekt ne more »ne postajati«. Kino, ki je potemtakem bil in v spremenjenih oblikah še je prostor igre svetlobe in teme z analognim ali digitalnim zapisom, se vpisuje v to postajanje. Kinodvorana je ostala domovanje genealogije vsega, kar gledamo na kateremkoli ali kakršnemkoli ekranu in čemur pravimo *film*. A omenjeni presežek, namreč odnos ljubezni (do filma), se najbolj uresniči na svojem izviru, torej prav v kinu, kjer vsaka projekcija znova in znova zanika smrt filma. Iz tega zanikovanja iz ljubezni so se po vsem svetu porodili art kinematografi, ki jih s skrbjo in entuziazmom ohranjajo najbolj nepopravljivi zaljublenci v film.

Uvodni odstavek gre razumeti kot artikulacijo mojega ozaveščenja o pomenu in naravnost eksistencialni nujnosti ljubezni v filmskem prikazovanju, v njegovem ponavljalnem ustvarjanju iluzije neposrednosti, ki jo je zaznal Rancière v postavljanju koncepta *aisthesis*. K temu sodi še iluzija enkratnosti srečevanj s proizvedenimi videzi realnosti. To ozaveščenje se mi je zgodilo v art kinu Normandie, ki je svoje mesto našel med predsedniško palačo La Moneda in parkom Almagro v Santiagu de Chile. Palača La Moneda se je neizbrisno vtisnila v svetovni spomin s fotografijo čilskega predsednika Salvadorja Allendeja in njegovih varnostnikov na izhodu iz palače. Sergio Larraín je to fotografijo posnel le nekaj ur pred tistim, ko se je 11. septembra 1973 Allendejeva življenjska in politična pot brutalno končala. To je bila obenem prekinitev v družbenem in zgodovinskem

1 "So you see, you can't be dead. You can't be... because I love you."

Učinek filma v teh sekularnih svetiščih množične reprodukcije človeških subjektivnosti je vseskozi produkt krogotokov vzajemnosti ekranov in občinstev.

poteku življenja v Čilu, kjer se še danes zdi, da ni ničesar, česar se dolgoletni teror Pinochetove diktature ni tako ali drugače dotaknil, ničesar, česar ni prizadel, modificiral, uničil, mučil ali ubil. Med vsemi drugimi grozo zbujajočimi učinki je ta teror prizadel tudi film, a hkrati spodbudil pogumni odpor diktaturi v obliki številnih filmskih odzivov na njo. V času do nastopa diktature leta 1973 so v Čilu posneli petindevetdeset dolgometražnih filmov, v času diktature (v letih od 1973 do 1990) pa samo deset. Toda v obdobju med letoma 1973 in 1983 so čilski filmski ustvarjalci v eksilu posneli kar šestinpetdeset dolgometražnih filmov in tudi veliko kratkometražnih.²

Art kino Normandie in njegovega skrbnika Alexa Dolla sem, po nasvetu Rodriga Diaza (direktorja festivala iberskega in južnoameriškega filma v Trstu), obiskal letos pozimi, ko sem v Čilu, med drugim, iskal informacije o čilskem in južnoameriškem filmu. Vsi, ki so v Čilu kakorkoli povezani s filmskimi krogi, vedo za Alexa Dolla, kar ustvarja vtis, da gre za eno ključnih osebnosti čilske kinematografije. V resnici je Alex skromen človek, ki se večinoma izogiba temu, da bi govoril o sebi; veliko raje govori o filmu, filmski kulturi in njenih družbenih okoliščinah. Alexa bi lahko označil za sodobnega čilskega Ricciota Canuda,³ saj je njegov kino srečevališče ljudi, ki imajo radi film, ljudi, ki se prepustijo miselnim spodbudam filmov in hkrati iščejo v filmih resnico, ki jo lahko odkrije samo pogled drugega – namreč kamere. Sedanji art kino Normandie korenini v klubski dejavnosti, katere pomemben iniciator je bil, skupaj z drugimi zaljubljenici v film, tudi Alex.

Leta 1969 je v dvorani Marconi (zdaj je tam Teatro Nescafé) v četrti Santiago, Providencia – Manuel Montt, začel delovati filmski klub Nexo (*Cine Club Nexo*), ki je botroval vrsti dejavnosti v prid razvijanju filmske kulture. »V razglasu načel tega filmskega kluba (1969) so njegovi člani obsodili negotovi kulturni položaj, v katerem se je znašel Čile, predvsem pa film. Poudarili so, da je ta prekranost opazna v nacionalni produkciji, v neza-

dostno specializirani kritiki in v redkih smernicah za občinstvo. Po mnenju Nexa so bili to označevalci nacionalne nerazvitosti. Člani so v razglasu spodbujali vse, ki bi lahko glede tega kaj storili, da to tudi storijo ter preprečijo, da bi država zapadla v 'etični in intelektualni konformizem'.«⁴ Drugi predhodnik art kina Normandie je bil filmski klub Omega, ki je deloval med letoma 1974 in 1976 v povezavi s Severnoameriškim inštitutom (*Instituto Chileno Norteamericano*), nastanjenim na ulici Moneda. Med člani tega kluba so bili, poleg Alexa Dolla, še drugi akterji čilske filmske kulture: Juan Bozzo, Ascanio Cavallo, Eduardo Contreras, Gianitsa Georgudis, Patricia Peralta, Carlos Pozo, Luis Valenzuela in Andrés Vattuone. »Eden od izjemnih vidikov kluba Omega je bilo uveljavljanje prostora, namenjenega refleksiji in promociji kinematografije v kontekstu diktature, še zlasti v času prvih let, ko je bilo v Čilu zelo malo kulturne dejavnosti.«⁵ Po pripovedovanju Alexa Dolla je bila naslednja stopnja v zgodovini sedanjega kina Egaña (*Cine Arte Egaña*), art kino, katerega upravljanje sta prevzela Alex in njegova sestra Mildred. Po vrsti zanimivih zapletov in dogajanj je nato leta 1982 zaživel art kino Normandie (*Cine arte Normandie*), ki je postal pomembno stičišče filmske kritike, ustvarjalcev in cinefilskega občinstva. Vse od začetkov v klubu Nexo so pobudniki kina zagovarjali avtorski film in tako se ne gre čuditi, da je kino Normandie začel svojo pot s filmom **Konj ponosa** (*Le cheval d'orgueil*, 1980, Claude Chabrol), enim tistih, ki si jih v Čilu takrat ni bilo mogoče ogledati nikjer drugje.

Na podlagi tega površnega in zelo strnjenegega prikaza je mogoče sklepati, da je biografija Alexa Dolla pravzaprav zgodovina edinstvenega art kina, ki ga s pomočjo sestre Mildred ter članov ostale družine in drugih sodelavcev vodi vse od ustanovitve.

² Parada Poblete, María Marcela. »Los estudios sobre cine en Chile: aproximaciones a la lectura y conformación de campo«. V: Zavala, Lauro in Aristizábal Santa, Johnnier (ur.), *Los estudios sobre cine en Latinoamérica (2000–2017)*. Bogotá: Editorial Uniagustiniana, 2020, str. 208.

³ Ricciotto Canudo (1877–1923) je bil italijanski filmski entuziast, ki je večino svojega življenja preživel v Franciji. Šteje za avtorja poimenovanja filma za sedmo umetnost. Med drugim je bil tudi začetnik gibanja filmskih klubov, saj je leta 1921 v Parizu ustanovil prvi filmski klub v zgodovini.

⁴ Bossay, Claudia; Peirano, María Paz in Pinto, Iván. *La vieja escuela. El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias (1982–2001)*. Santiago de Chile: Pehoe ediciones, 2020, str. 12.

⁵ *Ibid.*, str. 13.

Po vsej verjetnosti je že nastanek tega kina naznanjal rahljajne grobega prijema diktature. Toda izenačenost Alexove biografije in zgodovine kina vendarle ni popolna. Medtem ko je vodil kino, je Alex Doll namreč počel še veliko drugih stvari v povezavi s filmom – tudi v tujini. V njegovi filmografiji sta dva filma, pri katerih je bil producent. Leta 1997 je produciral film **Brazgotina** (Tsikatriz, Sebastián Alarcón)⁶, ki je bil posnet v Sovjetski zvezi. Tema je atentat na Augusta Pinocheta, ki se ni nikoli zgodil, saj je atentator v trenutku, preden bi moral sprožiti orožje na blindirano limuzino, zaznal poleg Pinocheta še otroka. Film po svoje opozarja na etično razsežnost odpora glede na diktaturo. Pinochetova soldateska v izvajanju množičnega preganjanja domnevnih nasprotnikov namreč ni imela nobenih zadržkov, ne glede na to, ali so se na muhi njene soldateske in policije znašli mladi ali stari. O tem se je mogoče nazorno prepričati v konceptualno izredno domišljenem in realiziranjem Muzeju spomina in človekovih pravic (*Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*) v Santiagu.

Drugi film, ki ga je produciral Alex Doll, **Arcibelova igra** (El juego de Arcibel, 2003, Alberto Lecchi), je močna alegorija, ki se nanaša na diktaturo in vlogo južnoameriške levice. Film je po osnovni zastavitvi distopija takratne sedanjosti, pravzaprav upodobitev politične in družbene dejanskosti – totalitarne »normalnosti«, ki potencialno nikogar ne pušča zunaj okvirov tveganja pregona s strani diktature. Dogajanje poteka v izmišljeni državi Miranda. Junak filma Arcibel Alegria, časopisni komentator za šah in horoskop, doživi, da agentura režima eno izmed njegovih kolumn razume kot subverzijo proti vladi. V času dolgoletnega zapora Arcibel zasnuje novo strateško igro, ki jo njegov mlajši sojetnik po pobegu iz zapora uporabi za organiziranje revolucije.

Čilska diktatura je še vedno krepak zgodovinski označevalec, ki se neizogibno prikazuje tako rekoč na vsakem koraku po ulicah Santiaga in zlasti po umetniških prizoriščih. Ena od prvih misli Alexa Dolla, ki sem jo zabeležil, se nanaša na prelom, ki ga je tragična zgodovina vnesla v čilsko družbo: »Pred vojaškim udarom leta 1973 so imeli Čilenci prav poseben smisel za specifičen cinični humor; nove generacije tega smisla nimajo.« Generacija Alexovih sodobnikov, filmskih avtorjev, zaseda v zgodovini čilskega filma posebno mesto. Med pomembnimi imeni čilske filmske čarovnije, kot so Orlando Lübert, Andres Wood, Matias Bize, Alejandro Jodorowsky itd., Alex izpostavi kot njemu najbolj zanimivega in najpomembnejšega Raúla Ruiza. Spominja se srečanj in pogovorov z njim ter pravi, da Ruizu ni bilo nemogoče zamisliti si še tako »nefilmičnega teksta« v filmski adaptaciji.

A omenjeni presežek, namreč odnos ljubezni (do filma), se najbolj uresniči na svojem izviru, torej prav v kinu, kjer vsaka projekcija znova in znova zanikuje smrt filma. Iz tega zanikovanja iz ljubezni so se po vsem svetu porodili art kinematografi, ki jih s skrbjo in entuziazmom ohranjajo najbolj nepopravljivi zaljubljeni v film.

Ruiz, čigar filmografija obsega kar 118 naslovov, si je na primer upal posneti **Spet najdeni čas** (Le temps retrouvé, 1999) po romanu Marcela Prousta, ob katerem se gledalec lahko vpraša, ali je sploh razumel Proustovo literaturo, preden je videl ta film. Ruiz je bil samo eno od čilskih imen, ki so našla možnosti za svoje delo v Franciji. Alex ima nekaj blagih pomislekov o delih priznanega dokumentarista Patricia Guzmána, ki živi v Franciji, snema pa filme predvsem o Čilu in v Čilu. Njegove filme pogosto označujeta emigrantska nostalgija in fascinacija s čilskimi pejzaži, ki meji na magični realizem. V delih, osredotočenih na družbeno dogajanje, vidimo potencirano upanje v družbeno emancipacijo in občudujoče filmske beležke o upornikih. Gre skratka za dokumentaristiko z utopičnim poudarkom. Guzmánov doslej zadnji film **Moja imaginarna dežela** (Mi país imaginario, 2022) je epsko oznamovana dokumentarna oda mladi generaciji, ki se je v letu 2019 uprla vladajoči konservativni politiki in ohranjanju okvirov pinochetovskega sistema. Pri tem avtor verjetno nalašč nekoliko neanalitično spregleda omejitve političnih realnosti. Zdi se, da bo Čile po naraščajočem razočaranju zaradi nezmožnosti trenutno vladajoče levice za uvedbo resnih sprememb sistema žal verjetno spet postal bolj konservativen.

⁶ Znan tudi pod naslovom **Cicatriz** (El atentado a Pinochet).

Alexov kino je bil dolgo časa tudi nadomestna kinoteka, dokler niso leta 2005 ustanovili nacionalnega filmskega arhiva in kinoteke (*Cineteca Nacional de Chile*), ki je za prikazovanje dobila prostore v kulturnem centru La Moneda, in sicer v podzemlju pod površino parka pred palačo La Moneda. Obsežni podzemni kompleks z galerijami in dvoranami morda nenamerno asociira na vlogo umetnosti in kulture v totalitarnih družbenih razmerah. Kot mi je povedal sedanjí direktor ustanove, Marcelo Morales, je glede na možnosti v čilskem sistemu kinoteka nastala na zasebno pobudo. Zdaj približno 40 odstotkov svojega budžeta pridobi iz državnih virov, za dopolnitev proračuna pa denar črpa tudi od drugod. Kinoteka je, podobno kot naša, tudi center filmske misli, saj letno organizira srečanja teoretikov ter kritikov na teme latinskoameriškega in čilškega filma, prispevke s srečanj pa redno objavlja v zbornikih.

Kino Normandie na svoje kinotečne izvire opozarja vsak ponedeljek, ko prikaže kako filmsko zanimivost, o kateri ima Alex kratko predavanje. Med tremi ponedeljki, ko sem bil navzoč na teh dogodkih, ne bom pozabil Alexovega navdušenja nad malce pozabljeno verzijo **Fantoma iz opere** (*The Phantom of the Opera*, 1962, Terence Fisher). Znano je, da je bil roman Gastona Lerouxa s svojo zanimivo tematiko, ki pravzaprav zadeva krajo avtorskih pravic, med največkrat adaptiranimi besedili za film, tudi za gledališče – posebno uspešen je bil muzikal –, pa še za televizijo v vsaj dveh formatih. Produkcija Hammer Films v režiji Terencea Fisherja v času, ko je bila lansirana, ni dosegla posebnega uspeha. A kaj je večje zadovoljstvo za pravega ljubitelja filma, kakršen je tudi Alex Doll, kot to, da po nemarnem spregledani artefakt filmske preteklosti pripelješ na veliko platno z novo interpretacijo, z opozarjanjem na detajle in, ne nazadnje, z dokazovanjem, da je nizkoprorračunski film pravzaprav mojstrovina produkcijske invencije. Velik del filma predstavljajo priprave na uprizoritev opere »Ivanin triumf« (*The Triumph of Joan*, 1950) o Ivani Orleanski, ki jo je komponiral Norman Dello Joio.⁷ Filmski prikaz vaj prepriča, da je šlo za dejanske priprave na uprizoritev, kar še posebej prispeva k nihajočemu ritmu filma, opredeljenemu s prekinitvami zaradi intervencij nečesa misterioznega, groznega. Prav ta verzija teme *Fantoma* dosledno izpelje dialektiko zločina in žrtve, ljubezni in sovraštva, pa tudi avtorstva kot agensa postajanja subjekta in destruktivnega obrata, utemeljenega za povrh še z motivom ljubezni. V seštevku so naštetí elementi (kontekst vaj za nikoli v celoti zares uprizorjeno opero, svojski ritem itd.), ki so prispevali k posebnosti te verzije *Fantoma*, kar je navdušilo tudi Alexa Dolla.

Alex ima svoj odgovor tudi na vprašanje o razlogih občinstva za obiskovanje kina. Na podlagi dolgoletnih izkušenj pravi, da gre za to, da ljudje hodijo v kino, ker želijo biti srečni. V mraku kina se estetika izkaže kot obluba, pač po tistem znamenitem Stendhalovem reklu, »Lepota ni nič drugega kot obluba sreče«⁸, zapisanem v močno osebno obarvanem eseju *O ljubezni* (*De l'amour*). Prav zato kina ne bo nikoli konec, film ne bo nikoli zares umrl, ljubezen v filmu in do filma bo ostala vpletena v konstitucijo človeških bitij še naprej. Zdi se, da to iskanje sreče, ki se uresničuje v filmskih prikazovanjih, diktatorski režimi na svoj način skušajo manipulirati, dovoljujejo ga predvsem kot pozabo realnosti, ne pa kot vir soočenja s stvarnostjo zunaj kadra. V času diktature je tudi Alex igral vlogo, ki je bila pač mogoča, s prikazovanjem filmov s sporočili, ki jih diktatorska komisija ni mogla razumeti ali jih je spregledala. Nemara v tej izkušnji temelji tudi Alexova posebna naklonjenost muzikalom, ki so, če natančneje premislimo, najsubtilnejši prispevki iz naveze med Broadwayem in Hollywoodom transkulturnemu spajanju številnih umetnosti s filmom in na posebni ravni tudi s filozofijo, o čemer je pisal Stanley Cavell. Če sem prav razumel Alexa, njegovo navdušenje nad muzikali temelji na njihovi sintezi različnih umetniških form in na učinku razsrediščenja filmskega realizma. Pri tem ni mogoče odmisliť čutnega užitka, ki ga praviloma spektakularni muzikali nudijo občinstvu. Alex se tudi spominja bizarne prepovedi predvajanja filma Stephen Frearsa **Moja lepa pralnica** (*My Beautiful Laundrette*, 1985) v času, ko so režimske institucije nadzora še delovale.

Art kino Normandie ni kaka majhna obskurna dvorana. Platno v veliki dvorani s svojo dimenzijo poudarja prednost kina pred vsemi ekrani, na katerih se dandanes vrtijo produkti vizualne hiperprodukcije. Kino ne zaostaja za časom, saj Alex in njegova ekipa skrbijo za sodobno tehnično opremo, internetno stran in vse, kar sodi k osveževanju in spodbujanju ljubezni do filma. Alex pozna več plati filma, poleg produkcije in kinematografske reprodukcije tudi festivalsko dejavnost, saj je sodeloval pri verjetno najbolj znanem južnoameriškem filmskem festivalu v Viñi del Mar (*El Festival Internacional de Cine de Viña del Mar* [FICVIÑA]), ki se je leta 1962 začel najprej kot festival amaterskega filma, potem pa sčasoma prerasel v mednarodni dogodek. Festival je utrpel

⁷ Zadevno opero v treh dejanjih je sam avtor umaknil po poskusni postavitvi na oder v Sarah Lawrence Collegeu. Glasbene teme pa je predelal v Simfonijo Ivaninega triumfa (*The Triumph of Joan Symphony*).

⁸ « La beauté n'est que la promesse du bonheur ».

strašno škodo zaradi diktature, saj je bil ustavljen in ponovno oživiljen šele v novem tisočletju. Nasilna politika, ki je prizadela Čile kot geografsko točko prešitja med novo fazo imperializma, poimenovano neoliberalizem, in težavnimi emancipacijskimi prodori v Južni Ameriki, je opozorila na pomembnost filma, ki je bil vseskozi v vseh svojih obdobjih umetnost z družbenimi vplivi. Četudi teh ni mogoče konkretno in v podrobnostih definirati, pa je očitno, da se tovrstnih domnevnih vplivov bojijo prav represivni režimi.⁹ Iz vsega zapisanega torej sledi, da je v Čilu brutalna politika preoblikovala filmski profil dežele. A v odzivu na omejevanje in zatiranje filma se ji je ta oddolžil z ustvarjanjem in ohranjanjem filmskih dokazov o represiji. Na terenu reproduktivne kinematografije se je ljubezen do filma kvečjemu okrepila. V Argentini se je film oddolžil zgodovini z lanskim filmom **Argentina, 1985** (2022, Santiago Mitre), ki sem si ga ogledal prav v kinu Normandie. Alex je ob tej odlični zgodovinski rekonstrukciji boja za obnovo pravne države z grenkobo predočil obžalovanja vredno razliko med Argentino in Čilom: »V Argentini so zločinske generale postavili pred sodišče, v Čilu pa tega niso storili.«

Ni bilo vprašanja o čilskem in južnoameriškem filmu, na katero Alex Doll ne bi imel zanimivega odgovora, a tudi o vseh drugih filmskih pojavih sva lahko vneto razpravljala in izmenjavala stališča. Na koncu sva se strinjala, da je o smrti filma mogoče govoriti samo kot o začetku njegovega novega življenja v dobrih starih kinih. Ljudje, kakršen je Alex Doll, sodijo med tiste, ki bistveno prispevajo, da film doseže občinstvo. Tu ne mislim na finančni učinek, ampak na srečanja s filmsko umetnostjo v »mističnem« vzdušju kinematografa. Za uresničitev teh srečanj pa je od samega snemanja vsakega filma do projekcije nujno delovanje mnogih agensov, pri čemer so razen vseh elementov distribucije, kritike, publicitete itd. ključne institucije na mikro ravni rancièrovske »distribucije čutnega«. Spričo digitalizacije in govorjenja o smrti filma art kinematografi igrajo vlogo preoblikovalcev filmske kulture v času, ko ji grozi brisanje spomina s preplavljanjem vizualnega prostora z niveliziranimi pomeni podob. Stališče, da film nikoli ne bo umrl, ki ga zagovarja tudi Alex, je vpisano v samo možnost preživetja filma in zgodovine, ki jo film inkorporira.



Ljudje, kakršen je Alex Doll, sodijo med tiste, ki bistveno prispevajo, da film doseže občinstvo. Tu ne mislim na finančni učinek, ampak na srečanja s filmsko umetnostjo v »mističnem« vzdušju kinematografa. Za uresničitev teh srečanj pa je od samega snemanja vsakega filma do projekcije nujno delovanje mnogih agensov, pri čemer so razen vseh elementov distribucije, kritike, publicitete itd. ključne institucije na mikro ravni rancièrovske »distribucije čutnega«.

⁹ Tu se ne bom spuščal v primerjavo s slovenskimi izkušnjami v razmerjih med filmom in politiko. Vsekakor pa vemo, da je vsak nastop že samo potencialno regresivne politike pomenil slabo novico za nacionalni film.



