

Anja Banko

PETER STANKOVIČ

»PEŠČENI GRAD SI ZASLUŽI SPOMENIK SREDI KONGRESNEGA TRGA, NE PA DA GA DANES SLOVENSKA JAVNOST PRAKTIČNO NE POZNA«

Nekatere knjige ne izgubijo aktualnosti; postavljene v pravi kontekst, ki ga tokrat uokvirja Ekranov tematski cikel brati o filmu, pa morda zgolj še bolj pridejo do izraza. Ena takih je tudi obširno popisana *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma*, ki jo v dveh delih in na skoraj tisoč tristo straneh s podnaslovoma *Slovenski klasični film* (1931–1988) in *Preporod slovenskega filma* (1998–2004) popisuje dr. Peter Stankovič, profesor na katedri za kulturologijo na ljubljanski Fakulteti za družbene vede, ki se v svojem delu posveča sociološki teoriji in kulturnim študijam, znotraj njih pa še posebej glasbi, športu in filmu. Slednji je pomembno zaznamoval njegovo mladostniško in intelektualno zorenje – vrednost filma kot časovno-prostorskega stroja, ki razkriva nova obzorja, obraze, njihove navade, geste in strukture, je od mladih let odkrival v Slovenski kinoteki, ob tem pa skozi prizmo rahle distance do slovenske kulture razvil posebno zanimanje prav za slovenski film kot odraz in gradnik slovenske kulturne identitete.

Stankovičevo delo tako zaznamuje izbrušen kulturološki pristop, ki se zaveda vloge najrazličnejših kontekstov, pa tudi neizogibne subjektivne note v analizi in interpretaciji filma kot umetniškega dela. S sproščenim in gibkim jezikom poskuša avtor tako posvečenemu kot poljudnemu bralcu približati zgodovino domačih filmskih tekstov in njihovih obrazcev, ki se jih stereotipno drži oznaka zateženosti in mučnosti. Kljub obsegu se obe deli kažeta kot prijetno branje, ki vodi skozi zanimive meandre filmskih ozadij, anekdot in interpretacij, razumemo pa ju lahko tudi kot povabilo k ponovnemu gledanju in (pre) vrednotenju domače filmske zgodovine.

**



PETER STANKOVIČ | FOTO OSEBNI ARHIV

Če začneva širše, kako kot profesor in raziskovalec ocenjuje-te stanje strokovne filmske literature v slovenskem prostoru, tako izvirne kot prevodne? | Slovenski prostor je specifičen, predvsem z vidika majhnosti. Poglejmo samo, kje se poučuje filmska teorija. Tega ni veliko – nekaj malega na AGRFT, Filozofski fakulteti in Fakulteti za družbene vede, pa še na slednji imam zdaj le en filmski predmet. Druga specifičnost je, da znamo pri nas razmeroma dobro angleško oziroma da to od študentov pričakujemo, tako da prevodi razen iz vidika razvoja domače strokovne terminologije niti niso nujni. Nekaj drugega je seveda izobraževanje širše filmske javnosti, za katero pa verjetno velja podobno: je precej majhna, visoko izobražena in tudi sama bere angleško. Domača produkcija se mi za tako majhen trg zdi relativno bogata, čeprav je specifična: v veliki meri vezana na *Ekran* in Kinotekine publikacije. Tukaj je več nivojev, nekaj je kritiška produkcija, drugo bolj teoretska. Izvorno teoretska literatura je bila močna v času generacije piscev, kot so Zdenko Vrdlovec, Marcel Štefančič, jr., Majda Širca, Jože Dolmark, Stojan Pelko in drugi. Ta generacija je naredila ogromno in pustila močno sled. Kasnejše generacije temu verjetno ne sledimo na enaki ravni, a tu je treba upoštevati, da se je film kot popularnokulturna oz. umetniška forma v zadnjih nekaj desetletjih močno spremenil in ima danes podoben status, kot sta ga imela nekoč opera ali gledališče, torej bolj ali manj dogodka za posebne priložnosti. To seveda ne pomeni, da moramo nanj pozabiti, ampak dejstvo je, da film danes ni več osrednja oblika preživljanja prostega časa, tako da je tudi refleksije manj, še posebej tiste ožje teoretske.

Kaj pa v primerjavi s svetovnimi filmsko-teoretskimi tokovi v akademskem prostoru? V tujini se ti razvijajo na povsem drugo potenco – kako se znotraj tega orientirajo študenti in študijski procesi pri nas? | Akademsko delo je specifično, predmete postavljamo sami in nam, profesorjem, je prepuščeno, koliko sledimo dogajanju v svetu, kaj vključimo, kaj izločimo in podobno. Kot profesor tu sicer pogrešam nek splošen pregled področja. Soočam se namreč s študenti, ki so radovedni, a na to področje šele vstopajo, tako da so zelo težke in hermetične razprave zanje pogosto prezahtevne. To velja tudi za širšo publiko, ki bi mogoče rada pristopila k teoriji filma. Sam si tu pomagam zlasti z zbornikom *The Film Studies Reader*, ki so ga uredili Joanne Hollows, Peter Hutchings in Mark Jancovich – izborom ključnih klasičnih tekstov v zgodovini filmske teorije, ki področje pregledno povzema. V okviru enega predmeta se več kot razgledati po osnovnih pristopih niti ne moreš. Od tu naprej je idealno, da gredo študenti sami. Če bi kaj pogrešal v slovenskem prostoru, je to torej nekaj za širše občinstvo: med poljudnimi kritikami in visoko teoretskimi teksti manjka uvodni, pregledni učbenik, ki vpeljuje v filmsko mišljenje.

Je bil ta manko tudi povod za *Zgodovino slovenskega celovečernega igranega filma*?¹ | Po specializaciji sem kulturolog, tako da me zanima vse mogoče, od vsakdanjega življenja do popularne kulture, v prvi vrsti glasba in film, že od malih nog pa tudi zgodovina. Ne nazadnje smo dediči preteklosti, saj se kulturni vzorci, vrednote, navade, interpretacije spreminjajo zelo počasi. Film in filmska zgodovina me v tem smislu zanimata kot tisto, kar nam omogoča razumevanje geneze in razvoja teh vzorcev, s tem pa tudi lastnih kulturnih določitev. Film me je poleg tega od nekdaj privlačil tudi kot neke vrste pripomoček, s pomočjo katerega lahko potujemo skozi prostor in čas. Pri pisanju me je torej zanimalo, kako slovenski filmi izražajo slovenski vsakdan v preteklosti in kako so ga hkrati pomagali konstruirati. Še en motiv je osebne narave: moj oče je iz Vojvodine, mama je Slovenka. Del očetove družine je prišel v Ljubljano, tako da sem odraščal zlasti z njimi in niti nisem hodil v vrtec, ko pa sem prišel v šolo, se mi je nekaj zdelo čudno. Potem sem dojel, da imam pač drugačno kulturno ozadje in še danes, po petdesetih letih, mi je slovenska kultura do neke mere tuja, v nekaterih segmentih celo nenavadna. Na primer slovenska obsedenost s prepiranjem [smeh].

Skozi raziskovanje zgodovine slovenskega filma kot zgodovine slovenske kulture sem se torej tudi spoprijemal s to meni vsaj nekoliko tujo kulturo, spoznaval njene koordinate, reference, določitve in podobno. Zadnji motiv pa je bolj praktične narave. Ko sem se začel ukvarjati s tem projektom, sem na faksu že nekaj časa predaval filmske študije – in tu nisem mogel spregledati, da v Sloveniji v tistem trenutku nismo imeli niti enega samega temeljitega pregleda zgodovine slovenskega filma. Kasneje se je sicer izkazalo, da je takrat tak pregled ravno pripravljali tudi Zdenko Vrdlovec,² ampak dobro, tudi to, da sva na koncu te zgodovine pisala dva, ni slabo, saj zgodovina nikoli ne more biti ena sama: mora jih biti več, ker se šele na ta način odpira dialog med različnimi pogledi, interpretacijami in podobno. Je pa res, da sem najprej načrtoval okoli dvesto strani, na koncu pa jih je prišlo tisoč tristo. Kar nekaj časa sem tudi porabil, da sem prišel do same forme pisanja, ki bi vključila tudi ta nek meni pomemben kulturološki moment: vprašanja ideologij, vrednot in simbolnih struktur v filmih. V tem kontekstu se mi zdi, da sem iz svojega ozadja odprl in dodal nekaj novega. Ob tem sem se

¹ Obe deli sta izšli pri Fakulteti za družbene vede, Založbi FDV, Ljubljana, prvi del leta 2013 in drugi del leta 2020.

² Vrdlovec, Zdenko. *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011*. Ljubljana: UMCO, 2013.

naslonil tudi na klasični kritični pogled, prav tako pa sem delal intervjuje z režiserji, saj se mi je zdelo nujno, da pred refleksijo filmov poznam tudi njihovo plat: kaj so sploh želeli doseči, kakšna je bila njihova vizija, pa produkcijsko ozadje filmov, najrazličnejše anekdote in podobno. Kot kulturolog slednje cenim, saj o marsičem povedo vsaj toliko kot visokoletni koncepti.

Zdi se mi zanimivo, kako v uvodu v *Zgodovino* večkrat uporabljate besedo nerodno in se opravičite za subjektivno noto pri obravnavi, analizi filmov. Zakaj ste čutili potrebo po opravičevanju? | Imel sem veliko dilem in jih še vedno imam. Moje pisanje strogo gledano ne sodi v noben žanr. To namreč ni hladna, distancirana zgodovina, saj se mi je zdelo pomembno vključiti tudi lastne refleksije in ocene. Navsezadnje: dokler ni odkritega dialoga med filmarji, kritiki in občinstvom, bomo ostali na mestu, zadovoljni s tem, kar je, čeprav bi lahko filmsko produkcijo nemara vzpostavili na še višji kakovostni ravni. Poleg tega nisem mogel mimo tega, da sta knjigi debeli, s trdo vezavo, kar sugerira neko avtoriteto, kot da sta nekakšni Bibliji, polni modrih misli in ultimativnih sodb. Kar seveda nista – niti ne želita biti –, zato sem v uvodu poskusil jasno poudariti, da v besedilu ne predstavljam resnice o teh filmih, ampak zgolj ponujam svoje interpretacije. Poleg tega prihajam s FDV, kjer se raziskovanje enači s številkami in dejstvi, kulturologija pa se bolj nagiba k humanistiki, kjer gradimo zlasti na »mehkejšem« interpretativnem pristopu, saj na tem polju običajno niti nimamo neizpodbitnih dejstev. Kar počnemo, je torej dialog, diskurz, zato se mi je tudi iz tega vidika zdelo pomembno poudariti, da je moje pisanje zgolj pogled, eden od mnogih, sicer čim bolj premišljen, ampak vendarle subjektiven in zgolj eden od več možnih.

Je v tem kontekstu bolj sproščen tudi jezik? | Ena od idej je bila povabiti bralce k slovenskemu filmu. Ko sem začel pisati, je bil stereotip slovenskega filma kot negledljive masturbacije vase zaverovanih režiserjev zelo močan, zato sem ga poskusil razbiti tudi z bolj komunikativnim jezikom, ki bo bralce na dostopen način opozoril, na kakšne vse načine je slovenski film v resnici pogosto tudi zanimiv ali navsezadnje – dober.

Kako je potekalo raziskovalno delo, katere so bile glavne težave? | Kot sem pričakoval, so bili daleč največji problem filmi. Izkazalo se je, da ima največjo bazo slovenskih filmov v dostopnih formatih, na *VHS* in *DVD* nosilcih, mediateka na AGRFT, vendar si jih nisem smel presneti, kar bi za podrobno analizo sicer potreboval. Zadeva se je rešila na nepričakovan način: ko sem začel na tamkajšnjem oddelku za dramaturgijo predavati kot gostujoči profesor, sem nenadoma dobil dostop do vseh vi-

rov, kajti AGFRT je v tem pogledu še vedno precej konservativna institucija in so tam profesorji – bogovi. Ampak tudi ti filmi niso bili v najboljšem stanju, tako da sem večkrat moral o njih napol špekulirati, celo do te točke, da si o fotografiji pri nekaterih sploh nisem upal soditi, saj so bile kopije tako zelo izdelane. Nekaj filmov sem moral pogledati tudi v Slovenskem filmskem arhivu, kjer sem jih gledal na njihovi mešalni mizi – v tem primeru komaj ujameš zgodbo, ostalo si skušaš predstavljati.

Pri vsakem filmu sem tudi poskušal pogledati, kaj so pisali drugi, da bi uravnotežil svoje mnenje. Zame je bilo sicer neizvedljivo, da bi hodil po vseh arhivih dnevnega časopisa, že sam projekt pisanja teh dveh knjig mi je vzel petnajst let. Sem pa pregledal vse *Ekrane*, v nadaljevanju tudi s pomočjo svoje takratne raziskovalne sodelavke, Natalije Majsove. Idealno bi bilo, če bi imeli bazo vseh zapisov o slovenskem filmu, vsaj v večjih medijih, kot sta *Delo* ali *Dnevnik*. Tako pa so dostopni samo tisti članki, ki so bili ponatisnjeni ali izpostavljeni kot pomembni. S to knjigo želim tudi predstaviti filmsko zgodovino, ki je za tako majhen narod vse prej kot samoumevna in žal dokaj nedostopna, pozabljena. Stvari se sicer počasi premikajo v smer restavriranja in ohranjanja filmske dediščine, a na tem področju bi morali narediti bolj odločne korake.

Prvi del obravnava »klasično obdobje«, drugi »preporod«. Zakaj ste za prelom izbrali morda ne najbolj samoumevno leto 1988? | Za moj okus vlada v Sloveniji prevelika obsedenost s politiko. Je to dobro ali slabo? Seveda je dobro, da smo angažirani, ampak kot kulturologa me zanima tudi vprašanje avtonomije umetnosti. Danes je na primer zelo aktualna angažirana umetnost. Po svoje je seveda prav, da smo kritični in angažirani, ampak tu je dilema, ali ta orientacija umetnosti vendarle ne reducira na služabnico politike: umetnost ni več avtonomna, ampak heteronomna, določena s strani neke druge sfere, etike, politike, česar koli. Pri pisanju me je torej vodila želja, da bi o filmu razmišljal v odnosu do politike, zgodovine, estetike, skratka do vseh možnih kontekstov, a bi hkrati ohranjal njegovo avtonomijo, tako da za prelom zavestno nisem izbral osamosvojitve Slovenije leta 1991: delno seveda v polemiki z nacionalnimi miti, delno pa tudi iz želje, da filma ne bi reduciral na »odraz« širših političnih dogajanj. Konkretno sem poskusil poiskati slovenskemu filmu lastno prelomnico, ki je po mojem trenutku, ko se je začel spogledovati z ameriškim žanrskim filmom. To je bilo konec 80. let, zato sem za simbolni mejnik vzel nekaj, kar je zame eden izmed vrhovnih označevalcev ameriškega žanra – ameriški avto, ki se v slovenskem filmu prvič pojavi v **Remingtonu** Damjana Kozoleta leta 1988.

Po kakšnem merilu vzpostavljate kategorizacijo filmske zgodovine skozi pojma »klasična« in »preporod«? | V zvezi s tem sem imel ogromno dilem, a ko sem skušal pogledati na obdobje do okvirno '88, se mi je zdelo, da je slovenski film takrat vendarle sledil nečemu, kar ni toliko povezano s socializmom ali politiko, ampak se prej zgleduje po modelu evropskih nacionalnih kinematografij, ki s pomočjo državnih subvencij in hkrati v razmerju do trga poskušajo držati ravnotežje med komunikativno in resno produkcijo. V tem smislu se mi je slovenski film tega obdobja zdel klasičen, čeprav je sam termin zelo izmuzljiv. Sledi turbulentno obdobje 90. let, izrazito spogledovanje z žanrom kot neke vrste sprostitev frustracij – končno *biznis*, trg, svoboda. A izkazalo se je, da je z ameriško kinematografijo v njej lastnih terminih nemogoče tekmovali tudi večjim državam, kaj šele Sloveniji. V drugi polovici 90. let tako pride nova generacija mladih režiserjev, ki se vprašajo, zakaj bi delali B ali C različice ameriških filmov, če lahko delamo A slovenske – se pravi take, ki izhajajo iz našega okolja, iz naših izkušenj in navsezadnje tudi relativno omejenih produkcijskih zmožnosti.

Pravite, da je bila ena od želja tudi preseganje stereotipa negledljivega slovenskega filma. Kaj je za vas dober slovenski film? | Seveda imamo nekaj zimzelenih klasik, ki jih imamo vsi radi in jih nosimo v srcih. To so praviloma komedije – **Kekci**, ki sodijo morda bolj v žanr navihanega filma, **Vesna** [1953, František Čap], **Ne joči Peter** [1964, France Štiglic], **To so gadi** [1977, Jože Bevc], **Babica gre na jug** [1991, Vinci Vogue Anžlovar]. Ob tem se postavlja zanimivo kulturološko vprašanje, zakaj je Slovencem toliko do komedije, če se sicer tako radi prepiramo – morda gre za nekakšno kompenzacijo? Ampak pri delu sem ugotovil, da je popularni spomin na »redke« dobre slovenske filme popačen. Prej omenjeni filmi namreč niso nujno največji presežki, ki so bili posneti v zgodovini domače kinematografije, čeprav je res, da se iskrijo. In jih tudi sam spoštujem oziroma imam rad, a hkrati menim, da imamo še veliko drugih odličnih filmov, ki pa so pozabljeni. Ne vem, morda zato, ker niso komedije ali ker niso komunikativni na prvo žogo.

Fenomenalno obdobje v zgodovini slovenskega filma so prav gotovo 60. leta. To je čas Hladnika, Klopčiča, Babiča, Pogačnika, tudi Štiglica. **Sedmina** [1969, Matjaž Klopčič] je na primer filmska poezija povsem v ligi francoskega novega vala. V tem kontekstu bi rekel, da je problem slovenske umetnosti podobno kot na vseh perifernih področjih v tem, da je vse prepogosto zgolj imitacija: sledimo temu, kar se dogaja v umetniških centrih, redko gremo korak naprej, ampak v 60. letih je mnogim domačim filmarjem to uspelo. Režiserji so dobro vedeli, kaj se dogaja v Parizu, Pragi, to prežvečili in izpljunili z neko sloven-

sko senzibilnostjo, postavili v slovensko situacijo, s slovenskimi poudarki. Na primer: Hladnikov **Peščeni grad** leta 1962 ne napove le hipijevskega upora proti družbi, temveč tudi njegov neuspeh, in to veliko pred **Golimi v sedlu** [Easy Rider, Dennis Hopper] leta 1969 – hočem reči: nikjer na Zahodu nisem videl filma, ki bi to pokazal tako zgodaj. **Peščeni grad** si zasluži spomenik sredi Kongresnega trga, ne pa da ga danes slovenska javnost praktično ne pozna. Zelo cenim tudi Franceta Kosmača – njegova **Peta zaseda** [1968] je izjemna, prav kakor **Dobri stari pianino** [1959], ki je izjemen partizanski film: topel, večplasten in dramaturško res lepo domišljen. Podobno izjemen je po mojem mnenju **Med strahom in dolžnostjo** [1975] Vojka Duletiča: vsi tisti njegovi statični – a spretno zmontirani – kadri, to je izjemen in predvsem skrajno izviren filmski jezik. Med prehitro pozabljenimi domačimi filmi so vsekakor partizanski, če ne drugega zato, ker so se snemali nekako po *defaultu* – pri Vibi so nekaj časa imeli pravilo, da mora vsak režiser posneti vsaj en partizanski film – tako da so tu avtorji pogosto našli prostor za zanimive formalne, vsebinske in druge eksperimente.

Menite, da smo kot družba pripravljeni na revalvacijo, re-apropriacijo partizanskega filma? | Rekel bom nekaj provokativnega: mislim, da nismo. NOB je namreč simbolna matrica, ki v Sloveniji strukturira vse ostalo – politiko, pomene, simbole, ideologije ipd., okoli katerih se še vedno vrti velik del slovenskega javnega življenja. Ta matrica je tudi zaklenjena v dve izključujoči se interpretaciji: prva je revizionistična in razume partizanski boj kot slab in grozen, za drugo pa je ta boj nedotakljiva svetinja. Ključno pri tem je, da sta obe interpretaciji mitološki, saj temeljita na zelo poenostavljajočih razumevanjih kompleksnega dogajanja med vojno, kar v praksi pomeni, da se tudi s partizanskimi filmi težko soočimo, saj je v povezavi z omenjenimi mitologijami vedno nek *a priori* – dober, slab, ideološki, karkoli.

Skozi raziskovanje slovenske celovečerne filmske produkcije obravnavate tudi koncept slovenstva – to počnete tudi v svojem raziskovanju slovenske narodnozabavne glasbe v okviru projekta Alpenecho. Najdevate vzporednice med svetom filma in glasbe? | Na hitro bi rekel, da ne. Tukaj velja izpostaviti specifično slovenskega filma v smislu rekrutacije. Slovenska kinematografija namreč deluje po splošnem evropskem modelu, ki film razume kot resno umetniško formo, tako da k njemu prihajajo zlasti ljudje, ki so vsaj okvirno konstituirani v specifičnem habitusu – se pravi intelektualnem, razgledanem, odprtem, razmišljujočem in pretežno urbanem. Slovenska narodnozabavna glasba pa je nek povsem drug svet, ki se veže na primestno, podeželsko populacijo z drugačnimi, bolj praktičnimi vrednotami. Podobe podeželja v slovenskem filmu so tako



večkrat kritične, to je okolje, ki je utesnjujoče, medtem ko je v slovenski narodnozabavni glasbi praviloma idealizirano. Edina naveza bi morda bil nostalgичni domoljubni film dediščine v 70. letih, kjer pride do artikulacije, porajajočega se slovenskega nacionalizma in filmske estetike, ki je črpala iz novoromantičnih upodobitev slovenskega podeželja v 19. stoletju ... Recimo **Cvetje v jeseni** [1973, Matjaž Klopčič], to so na primer slovenski filmski Modrijani [smeh].

Kaj pa fenomen filmov, kot sta Pr' Hostar [2016, Luka Marčetič] in njegovo nadaljevanje Pr' Hostar 2 % [2022, Luka Marčetič]? Se približujeta popularnemu filmu in morda presegata omenjene razlike v nagovoru in dosegu občinstva? | Čeprav sta filma komercialno uspešna, ne moremo spregledati, da sta zelo specifična v načinu, kako sta nastala. Naredila ju je namreč ekipa z Jesenic, večinoma druga generacija priseljencev z Balkana. V tem kontekstu je zanimivo vprašanje humorja. Ena od razlik med Slovenijo in Balkanom je prav humor. Zdi se mi, da ima slovenska kultura težave s humorjem – relativno malo ga je, predvsem pa je razmeroma grob, saj gre pogosto v smer posmehovanja. Drugače je v balkanskih kulturah, kjer je humor zelo pomembna stvar v vsakdanjem življenju in ima simpatično samoironičen značaj. Hočem reči: delati se norca iz sebe je verjetno človeško veliko bolj modro, kot da se smejiš nekomu drugemu. Menim torej, da **Pr' Hostar** gradi na tipično balkanski samoiro-niji, kar je seveda super, vseeno pa je vprašanje, če je v Sloveniji tega toliko, da bi lahko vso kinematografijo razvijali v tej smeri.

»Film me je poleg tega od nekdanj privlačil tudi kot neke vrste pripomoček, s pomočjo katerega lahko potujemo skozi prostor in čas. Pri pisanju me je torej zanimalo, kako slovenski filmi izražajo slovenski vsakdan v preteklosti in kako so ga hkrati pomagali konstruirati.« – PS



Kaj pa sodobni slovenski film? | Slovenski film cenim in mislim, da je zadnjih dvajset, petindvajset let v zelo dobri formi. Tako da – svaka čast! Res pa je, da gre za bolj zahtevno, resno kinematografijo, zaradi česar je po mojem še nekaj manevrskega prostora, in to na dveh točkah. Prva je televizija: po moji oceni bi se morali kot država bolj resno usmeriti v produkcijo TV-serij ter jih ponuditi Netflixu in podobnim – ne glede na to, kaj si mislimo o njih –, saj so TV-serije danes med najpomembnejšimi popularnokulturnimi formami: verjetno ne želimo ponavljati napak iz časov nastanka slovenskega filma, ko smo prve celovečerce dobili z veliko – preveliko! – zamudo. Druga pa je popularna kinematografija: produkcija, ki bi jo ljudje hoteli gledati, jo poznati in skozi njo razmišljati. Nekaj takšnega je bila na primer, če sem lahko malo nostalgичen, **Naša krajevna skupnost** [1981–1982, 1985], ki je bila ljudska nadaljevanka, a hkrati zanimiva in inteligentna. Predstavljala je torej to, kar bi moral biti film na splošno: možnost, da posamezniki – vsi posamezniki, ne le tisti bolj izobraženi – svoja življenja vidimo na filmskem platnu ali TV-ekranu in jih reflektiramo. To dinamično razmerje med življenjem in podobami je namreč zame ena od osnovnih funkcij umetnosti.