

Natalija Majsova & Jasmina Šepetavc

Globina polja

Odkrivanje, raziskovanje, ohranjanje in kuriranje filmskih spominov v praksi



FOTO OSEBNI ARHIV

Povezava med filmom in spominom je lahko, kot kažejo različni prispevki v tej tematski številki, skrajno zasebno, celo intimno vprašanje, vpeta pa je tudi v številne družbene okvire, ki določajo, kaj je in kaj ni vredno arhiviranja, restavriranja in umeščanja na sporede ter v kakšnih kontekstih. V nadaljevanju želiva osvetliti te – včasih nekoliko zapostavljene – konstitutivne spominske prakse in pomen delovanja akterjev oziroma akterk, brez katerih bi se filma spominjali bistveno drugače.

Predstavlja omnibus štirih refleksij o povezavah med filmom, spominom, dediščino, zgodovino in ne nazadnje etično-političnimi premisleki. Svoje misli so z nama delile strokovnjakinje za različne vidike ohranjanja in spominjanja filma, **Cecilia Cenciarelli**, **Nadja Šičarov**, **Varja Močnik** in **Ivana Novak**. Zaradi specifičnosti tiskanih medijev (beri: prostorskih omejitev) so njihovi odgovori dostopni v dveh različicah: krajši – tiskani in obsežnejši – spletni, kjer intervjuvanke dobijo priložnost postaviti pod drobnogled nekatere zelo specifične plati spominskokuratorskih praks, kot sta na primer organiziranje festivalov in uokvirjanje televizijskih sporedov.

**

CECILIA CENCIARELLI | Vodja oddelka za raziskave in posebne projekte v kinoteki v Bolonji (Italija), kjer je kot arhivarka zaposlena od leta 2000.

Kaj je »spomin na film«? | Ravno pred nekaj tedni sem brala o naraščajočem zanimanju, zlasti v nevroznanosti, za delovanje spomina. Spominjanje poteka v različnih predelih možganov in uporablja raznolik razpon kognitivnih procesov, da konstruira reprezentacijo, ki jo doživljamo kot kopijo prvotne preteklosti. To bi na nek način pomenilo, da spominjanje filma pomeni priključitev kopije *kopije* resničnosti. Vendar pa film ni prava kopija, je bolj stalen pogovor z življenjem ali, kot se je izrazil Martin Scorsese, »priklic življenja«. Spominjanje, če je mišljeno kot spominjanje *dejanja* gledanja filmov, je odvisno tudi od številnih dejavnikov, vključno s tem, kje in kdaj smo filme gledali, od konteksta gledanja, od tega, kako se povezujejo z določenim trenutkom našega življenja. Še nekaj drugega, kar nima nič skupnega z našim spominjanjem gledanja, vendar je v tem okviru še vedno precej relevantno, je razpravljanje o spominu v filmu ali filmu *kot* spominu. Slednje je osrednjega pomena za naše delo. Filmi artikulirajo naš kolektivni spomin, spomin na to, kaj pomeni biti človek v naši zgodovini.

S kakšnimi izzivi se danes soočajo filmski restavratorji? In kateri spomini na film lahko prek restavratorstva postanejo del (filmske) zgodovine? | Še pred spremembami, ki jih je prinesla digitalna revolucija, je bilo restavriranje filmov vedno področje z negotovimi mejami, ki se je trudilo opredeliti, deliti in kodificirati svoje metodologije. To ni presenetljivo, če upoštevamo, da se je celo v likovni umetnosti potreba po »restavriranju« v Evropi pojavila šele sredi 18. stoletja – čeprav so Michelangelove freske v Sikstinski kapeli zaradi vodnih poškodb popravljali že v 16. stoletju – in da je bilo to področje v celoti teoretično opredeljeno šele v tridesetih letih 20. stoletja. Čeprav je ta pristop blizu današnjemu razumevanju restavriranja filmov, je trajalo več kot pol stoletja, preden je področje dobilo legitimnost in začelo oblikovati najboljše prakse. Različni razlogi za to zamudo odražajo tako filozofske kot praktične zmote.

Menim, da je restavriranje filmov danes lahko močno sredstvo za zamišljanje in ponovno pisanje številnih filmskih zgodovin ter obravnavanje vprašanj kulturne identitete in reprezentacije. Restavriranje lahko na primer omogoči predstavitev filmov, ki so nekoč veljali za premalo kanonične ali komercialno neuporabne, ali pa po drugi strani filmov, ki so priznani kot nacionalni mejniki, vendar niso bili mednarodno distribuirani. Filme, ki so bili prepovedani, cenzurirani ali rezani do te mere, da so izgubili svoj *raison d'être*, je mogoče rekonstruirati v obliki, v kateri so bili prvotno namenjeni gledanju, in tako lahko pridobijo svoje mesto v filmski zgodovini. Protikolonialni filmi, posneti na drugorazredni trak in nato izgubljeni v globokem breznu evropskih arhivov, lahko ponovno dobijo veljavo. Širši javnosti lahko predstavimo tudi *underground* filme, ki krožijo na črnem trgu. S svojo etiko in praksami je restavriranje lahko kritično dejanje, dejanje kulturnega upora.

»Protikolonialni filmi, posneti na drugorazredni trak in nato izgubljeni v globokem breznu evropskih arhivov, lahko ponovno dobijo veljavo. Širši javnosti lahko predstavimo tudi *underground* filme, ki krožijo na črnem trgu. S svojo etiko in praksami je restavriranje lahko kritično dejanje, dejanje kulturnega upora.« – CC

Na kakšen način so z vašim delom prepleteni vaši osebni spomini na film in kino ter kolektivni spomin na italijansko cinefilijo? | Prihajam iz majhnega provincialnega mesta v središču Italije, ki ima približno 60.000 prebivalcev. Vedno smo imeli samo eno kinodvorano, Cinema Moderno, zelo pogosto ime za kine, zgrajene po drugi svetovni vojni, v času gospodarskega razcveta. Ta kino je zgradil stric mojega očeta in očetu povedal, kateri od 1200 sedežev je najboljši za gledanje in poslušanje. Vse svoje otroštvo je preživel tako, da je delal domače naloge v projekcijski kabini ali sedel pri stojnicah s koncesijo. Zato mi je vedno pripovedoval zgodbe o filmih, ki jih je gledal (in mi pokazal skrivni najboljši sedež). V osemdesetih letih prejšnjega stoletja so v tem kinu, ki se je pozneje spremenil v multipleks, večinoma predvajali ameriške filmske uspešnice, med katerimi pa si lahko občasno videl tudi **Full Metal Jacket** (1987, Stanley Kubrick), **Nedotakljive** (The Untouchables, 1987, Brian de Palma) ali **Nebu nad Berlinom** (Der Himmel über Berlin, 1987, Wim Wenders).

Na primer, ne spomnim se vsega o **Nebu nad Berlinom**, ne o samem filmu (čeprav se spomnim nekaj posnetkov kader za kadrom in njegove glasbe, kljub temu da ga nisem gledala že vsaj dvajset let), se pa spominjam, kaj sem doživljala v svojem življenju, ko sem gledala ta film. Kot da se je film zapisal vame – in dejansko se tudi je. To se lahko zgodi le v kinu. Drugi močan spomin, ki ga imam, pa je povezan s televizijo, in mislim, da podobno velja za veliko ljudi moje generacije. Bilo je konec osemdesetih let prejšnjega stoletja in imeli smo tri nacionalne in tri komercialne kanale, skupaj šest. RAI 3, levičarski, kulturno usmerjen in bolj militanten kanal, je vsak večer predvajal program *Fuori Orario* (italijanski naslov za Scorsesejev film **Idiotška noč** [After Hours, 1985]). Ustanovil ga je nekonvencionalni filmski kritik Enrico Ghezzi, program se je začel nekoliko naključno med polnočjo in 1.00 zjutraj, on pa je z utišanim in nekoliko metalskim glasom predstavil dva ali tri filme. Tako sem vsak večer v VHS predvajalnik vstavila novo prazno kaseto ali presnela prejšnjo (nisem smela »zbirati«, ampak le gledati in ponovno uporabljati) ter snemala v načinu dolgega predvajanja (LP) vso noč. Takrat sem odkrila veliko širši svet, tak, kot so ga prikazovali Ozu, Kieslowski, Bergman, Buñuel, Wajda. Vsako jutro pred šolo sem šla na hitro preveriti svoj pridelek. Uvodno špico so sestavljali posnetki iz filma **Atalanta ali trabakula, ki plove mimo** (L'Atalante, 1934) Jeana Vigoja, ki jih je spremljalo petje Patti Smith »Because the Night«. Leta sem iskala nekoga, ki bi vedel, kaj je ta film, in šele na fakulteti sem ga odkrila. Še danes, ko slišim »Because the Night«, začutim tisto napetost in se spomnim filma.



NADJA ŠIČAROV | Samostojna konservatorica-restavratorka filma in arhivarka, ki živi in potuje med Ljubljano in Beogradom. Zanimanje za ohranjanje eksperimentalnega in amaterskega filma je razvila skozi delo v Slovenski kinoteki, kjer je med drugim oblikovala zbirko družinskih filmov na ozkih filmskih formatih, in kasneje v Avstrijskem filmskem muzeju na Dunaju, kjer je delala predvsem na področju digitizacije in restavriranja eksperimentalnih filmov.

Kaj pomeni »spominjati se filma«? | Vse od digitalizacije kinematografije naprej se diskurz o tem, kaj je digitalizacija prinesla in kako se do nje opredelujemo, vedno bolj vrti okrog kakovosti zapisov, resolucije, spreminjajočih se tehničnih specifikacij in standardov. Ali s trenutnimi tehnologijami lahko zagotovimo, da bodo digitizirani in restavrirani filmi prikazani na način, ki bo zvest videzu filma na izvirnem nosilcu? Kako zajeti analogno filmsko zrno, da bo videti čim bolj avtentično? Za katere filmske formate sta 2K in 4K sprejemljivi resoluciji slike? Koliko lahko konservatorji-restavradorji posegamo v slikovni in zvočni zapis? To so zagotovo pomembna vprašanja, vendar pa mislim, da z njimi pogosto zasenčimo razmislek o tem, o katerih filmih oz. avdiovizualnih delih sploh govorimo.

Sama pogrešam razmislek o kanonizaciji v arhivih, o tem, zakaj so se v arhivu odločili, da ohranijo (in restavrirajo) ravno ta film ali ravno to zbirko. Zaradi fokusa na določena dela iz zbirke mnogo filmov – sploh v teh prelomnih letih nagle digitalizacije, ko filmi na analognem nosilcu postajajo vse redkeje dostopni – ostaja nevidnih in sčasoma pozabljenih. Arhivi skrbijo za filme v skladu s svojimi zbiralnimi politikami, ki opredeljujejo, katera dela arhivi sprejemajo v zbirke, jih digitizirajo, restavrirajo, prikazujejo. Že na točki sprejema v zbirko je na delu selekcija, seveda arhivi ne morejo ohraniti vsega. Kaj pa se bo zgodilo z vsemi tistimi filmi, ki jih arhivi ne prepoznajo kot dovolj pomembne? In kdo določa, kaj je dovolj pomembno, kdo piše arhivske politike, kdo definira kanon? Druga selekcija pa se zgodi

na ravni konservatorsko-restavratorskih procesov znotraj arhiva. katerim delom iz zbirke bomo posvetili sredstva in čas za digitizacijo in restavriranje ter jim s tem omogočili, da postanejo vidna v novem digitalnem okolju? S tem ko pozornost posvetimo enemu delu zbirke, zapostavimo preostanek. Zato se v kontekstu teme »kako ohranjamo spomin na film« sama raje vprašam »katerih filmov se bomo spomnili«.

Ena od – do nedavno – zapostavljenih zbirk v slovenskih avdiovizualnih arhivih je zbirka slovenskega oz. jugoslovanskega eksperimentalnega filma. Produkcija eksperimentalnega filma je v nasprotju s konvencionalno kinematografijo potekala na margini, avtorji so filme ustvarjali neodvisno ali v okviru kinoklubov, torej zunaj državno financirane filmske produkcije. Ravno zaradi neodvisnosti teh filmov jim arhivi v državah nekdane Jugoslavije dolgo niso namenjali dovolj pozornosti oz. jih niso prepoznavali kot dovolj pomembnih, da bi jih sprejeli v zbirke. V Slovenski kinoteki so z letom 2011 prepoznali urgentnost zbiranja teh filmov in oblikovali zbirko jugoslovanskega eksperimentalnega filma, ki postopoma raste. V lanskem letu so začeli z digitizacijo filmov in z režijo dokumentarnega filma, s katerim bodo osvetlili zgodovino avantgardnega filma v postjugoslovanskih državah. Nad njihovo iniciativo sem navdušena, saj je to ena od prvih pobud s strani postjugoslovanskih filmskih arhivov za sistematično zbiranje, raziskovanje, dokumentiranje, digitizacijo in prikazovanje te zapostavljene filmske dediščine. Fokus iniciative ni restavriranje, temveč zagotavljanje dostopnosti filmov. Torej zagotavljanje spomina na to zbirko – ne glede na to, kako in v kakšni resoluciji so algoritmi interpretirali analogno filmsko zrno.

Kako naše spominjanje filma sooblikujejo generacijsko specifične veščine? | S kolegico Janneke van Dalen sva leta 2018 oblikovali projekt *Share that Knowledge! Finding Strategies for Passing on Knowledge Across Generations of Archivists*. Takrat sva obe dobili novi službi – ona v Avstrijskem filmskem muzeju na Dunaju, jaz pa v Slovenski kinoteki v Ljubljani, kjer sem delala nekaj let. Ob spoznavanju zbirk v arhivih, ki sva se jima pridružili, sva se srečevali s podobnimi izkušnjami: najini sodelavci so skoraj na pamet poznali filmske zbirke, za katere so skrbeli vrsto let, z lahkoto so priklicali v spomin zgodbe o tem, kako so določeni filmi postali del zbirke, vedeli so, koga poklicati v primeru, ko podatkov ni bilo mogoče najti v dokumentaciji. Imeli so znanje, ki je bilo skoraj intuitivno. Ker pa se sami pogosto niti niso zavedali, kako edinstveno je to znanje, ki je bilo za njih povsem naravno, so imeli težave z njegovim prepoznavanjem in artikuliranjem.

Z Janneke sva se spraševali, na kakšne načine lahko mlajše generacije arhivarjev prepoznamo znanje svojih bolj izkušenih sodelavcev, se čim bolj sistematično učimo od njih in s tem preprečimo, da bi se to znanje izgubilo, ko sodelavci odidejo v pokoj. Ob pogovorih s kolegi iz drugih arhivov sva ugotovili, da se ogromno sodelavcev v drugih avdiovizualnih arhivih po svetu sooča s tem izzivom, tako da sva oblikovali projekt, kateremu se je pridružilo enajst partnerskih arhivskih institucij. V naslednjih petih letih smo skupaj opravili raziskavo, katere rezultat je priročnik za prenos znanja v avdiovizualnih arhivih, ki bo z letošnjo jesenjo v angleščini prosto dostopen na spletu.

Eden od ciljev te iniciative je bil usmeriti pozornost na pomen znanja o zbirkah, ki ga imamo ljudje, ki se s temi zbirkami ukvarjamo – poleg arhivarjev so to še kuratorji, raziskovalci, tehniki, skupnosti, ki jih te zbirke predstavljajo, avtorji del itd. Če se to znanje ne prenese na naslednje generacije, lahko nekatere informacije za vedno izgubimo. Primer ogroženega znanja so informacije o zbirki filmov, ki na policah Avstrijskega filmskega muzeja na Dunaju brez identifikacijskih števil stojijo že desetletja. Tja jih je v devetdesetih letih deponiral lokalni filmski laboratorij, a zaradi nejasnega in zapletenega statusa avtorskih pravic depozitne pogodbe nikoli niso podpisali. Znanje o avtorskih pravicah teh filmov, tehnične informacije o posameznih elementih in informacije o kontekstu sprejema zbirke v arhiv tako ostajajo v spominu posameznikov. Arhivarka, ki je bila priča sprejemu filmov v zbirko, se je upokojila, laboratorij pa so zaprli, tako da imajo nove generacije arhivarjev vedno manj možnosti, da razumejo ta del zbirke. Znanje o zbirkah je nesnovni del naše avdiovizualne dediščine in ohranjanju te dediščine moramo posvetiti več pozornosti. Zato je pomembno, da arhivi prepoznajo vrednost znanja o zbirkah in se bolj sistematično lotijo njegovega prenosa med generacijami arhivarjev, preden bo prepozno.

»Že na točki sprejema v zbirko je na delu selekcija, seveda arhivi ne morejo ohraniti vsega. Kaj pa se bo zgodilo z vsemi tistimi filmi, ki jih arhivi ne prepoznajo kot dovolj pomembne? In kdo določa, kaj je dovolj pomembno, kdo piše arhivske politike, kdo definira kanon? « – NŠ

Sodelovala si tudi pri projektu Slovenske kinoteke *Zgodbe iz omare*, ki se je osredotočal na iskanje in arhiviranje domačih posnetkov v super8 in 16-mm formatu. Kaj so specifičnosti arhiviranja individualnih spominov in zgodovin in zakaj je to poudarjeno pomembno? | Projekt *Zgodbe iz omare* smo v Slovenski kinoteki oblikovali leta 2019 z namenom zbiranja domačih filmov, posnetih na predvsem 8-mm ali S8-mm film. Ozki filmski formati so v šestdesetih in sedemdesetih letih služili za dokumentiranje intimnega družinskega življenja, praznovanj, potovanj, odraščanja. Kamere in projektorji so bili cenovno dostopni, prav tako za uporabo te opreme ni bilo potrebno zahtevno tehnično znanje, zato se je film na ozkem formatu hitro razširil v zasebne sfere življenja. Mnoge družine so dokumentirale svoja življenja na filmski trak in veliko teh filmov se je ohranilo. Žal pa pogosto prepoznavamo le njihovo intimno vrednost, ne pa tudi etnografske, antropološke, zgodovinske.

V zadnjih letih so družinski filmi globalno postali zanimiva tema za preučevanje amaterskega filma kot vira neuradnih zgodovin. Obstaja več pobud in organizacij, namenjenih raziskovanju družinskih filmov, na primer *Center for Home Movies*, *Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia*, *Re-framing Home Movies*, vendar pa v državah nekdanje Jugoslavije kulturno zgodovinska vrednost družinskih filmov še ni dovolj prepoznana. Upam, da bo pobuda v Slovenski kinoteki prispevala k novim načinom razumevanja te vrste filmov.

Podobno pobudo, ki smo jo poimenovali *Sečanja na traci*, z nekaj kolegi trenutno oblikujemo v Beogradu. Lastnike filmov vabimo, da nam v hrambo predajo svoje filmske kolote, ki jih hranimo v arhivskih prostorih Akademkega filmskega centra (DKSG), filme digitiziramo in lastnikom predamo datoteke. Dolgoročni cilj je raziskovalcem omogočiti dostop do zbirke domačih oz. družinskih filmov, seveda v skladu z dovoljenjem lastnikov teh filmov. Eden največjih izzivov je prav to – vzpostaviti zaupanje med lastniki filmov in organizacijo, ki za te filme skrbi, saj ima dosti ljudi zadržke ob ideji, da bi svoje družinske posnetke zaupali v hrambo nekomu drugemu. Navsezadnje imajo ti filmi primarno intimen pomen in arhivariji smo dolžni to spoštovati. Je pa sam proces dela zelo zanimiv, saj vključuje pogovore z avtorji, deljenje zgodb in odkrivanje intimnih spominov skozi film.



VARJA MOČNIK | Selektorica filmskega programa pri festivalu *Kino Otok – Isola Cinema*, nekdanja urednica filmskega programa Slovenske kinoteke in filmska režiserka.

Kaj vse pomeni spomin za Slovensko kinoteko – kot kraj, kinodvorana in kulturna institucija? | Kinoteka je prostor, prepreden z mnogovrstnimi spomini. Osebnimi, skupinskimi, zgodovinskimi, kulturnimi, tudi političnimi spomini. V 20. stoletju je bil kino eno najživahnejših kulturnih okolij, filmi pa raznovrstna snov, ki je povezovala in stimulirala družbo – različne plasti in koticke razvejanih skupnosti. In Kinoteka je v Ljubljani desetletja predstavljala eno tovrstnih stičišč, prostorov navdiha in povezovanja (in hkrati miru in osamitve, kakor to na videz protislovno dvojnost ponuja kinematografska izkušnja). Tovrstno križišče Kinoteka ostaja še danes, a precej bolj partikularno, in zdaj jo polni tudi ta novi, še ne zbledeli spomin na »zlate čase« (in tudi ta je lahko oseben, celo nostalgichen ali na primer izobraževalen, tudi političen in pri tem skupnosten). Morda ne navadno za (le na videz statično) muzejsko institucijo je Kinoteka tudi kraj, ki zelo jasno, silovito in niansirano odseva družbenopolitična dogajanja na globalni in lokalni ravni – preko programa, načina delovanja ter namer in odzivov obiskovalcev. Tudi na ta spomin institucije, kinotečnega okolja, ne smemo pozabiti. Seveda pa je v osrčju Kinoteke filmski spomin, ki ga obiskovalcem dvorane pišejo (ali prebujejo) filmi sami, konteksti projekcij in raznolike izkušnje gledanja filmov. Okoliščine, v katerih gledamo film, so še kako pomembne!

Kako se je spominska perspektiva Kinoteke prepletala s programskim delovanjem ekipe? | Tudi to vprašanje ponuja številne odgovore. Kinoteka redno prikazuje filme starejših letnic (namenoma se izogibam izrazu »star film« – zaradi konotacije, ki jo v našem kulturnem okolju nosi beseda »star«), kar zahteva ustvarjanje kontekstov ... Vsako programiranje filmov zahteva ustvarjanje kontekstov. Ti so zelo raznoliki, pa vselej vsebujejo odnos s spominom – naj gre za obletnice in obeležja, razisko-

vanje novih kotov gledanja filmov, odkrivanje »novih« poglavij filmske zgodovine ter povezav med filmi, opusi ali obdobji ... A morda bi na tem mestu omenila past spomina, ki je sicer močno poudarjena v sodobnem razmisleku, a sem se vanjo kljub temu ujela pred nekaj dnevi (in se tega zavedla). Prav zaradi močnega zavedanja te pasti me je dogodek še zlasti užalostil. Postala sem namreč člen v »ponavljanju« zgodovine: šlo je za podatkovni del neke snovi (in ne za razmislek, interpretacijo), ki sem ga povzela po že obstoječem zapisu (ki je bil tudi sam povzet). Napaka v tej »podatkovni bazi« pa ni bila v nepravilnosti, temveč v pomanjkljivosti podatkov. In ta napaka ne govori o površnem ali pomanjkljivem delu raziskovalca, temveč o dejavnikih, ki so oblikovali ta zapisani spomin: med dosežki filma so namreč navedeni le uspehi moških ustvarjalcev ...

Nagrade, ki jih je za vrhunsko interpretacijo osrednje ženske vloge prejela igralka, niso navedene. Verjamem, da v kinotečnem okolju napaka ni bila storjena namenoma in nikakor ne zlonamerno, temveč kot posledica več dejavnikov, ki pa vsi temeljijo na sistemsko šovinističnem, v našem primeru seksističnem omejujočem odnosu do ... vsega in vseh. Kakor je povedala igralka, njenih uspehov že v času aktualnosti filma niso omenjali v slovenskih medijih in jih zato tudi sama ni primerno slavila v širšem okolju od osebnega. Grenko je spoznanje, da smo del zastarelega kolesja, a tovrstno spoznanje je tudi močna brca v rit. In močan poriv za razmislek o relativnosti uradnega spomina, kolektivnega spomina in tudi spomina intimne izkušnje – in o pomembnem soupoštevanju vseh.

Kakšno je razmerje med Kinoteko in filmskim arhivom? | Arhiv je del Kinoteke, arhiviranje pa del kinotečne dejavnosti. Kinoteka po svetu so pogosto tudi arhivi nacionalnih kinematografij, naša Kinoteka pa je svoj arhiv filmov pridobila sama in ne sistemsko. Kinotečni arhiv je sestavljen iz na različne načine pridobljenih filmov in pomemben del so svetovne filmske klasike; edinstvena zbirka Kinoteke pa je t. i. zbirka slovenskih eksperimentalnih filmov – te v Kinoteki sistematično zbirajo, hranijo in restavrirajo od leta 2011. V Sloveniji se Kinoteka, ki je sprva temeljila na dvorani in prikazovanju filmov, danes posveča zgodovini svetovnega in domačega filma, Slovenski filmski arhiv pri Arhivu RS pa slovenski filmski produkciji. SFA je zakoniti skrbnik fizičnih (zdaj digitalnih) materialov slovenskih filmov – tja so producenti obvezani predati državno financirane materiale: filmske kopije, negative, zvočne zapise, fotografije s snemanja ... V Arhivu se ukvarjajo tudi s predstavljanjem zgodovine slovenskega filma (s projekcijami v Kinoteki in drugod) in neizogibno so soudeleženi pri restavriranju filmov. Kinoteka se kot filmski muzej filmu posveča s številnejšimi dejavnostmi: že omenjenimi

prikazovanjem (razstavljanjem) in ustreznim zbiranjem, urejanjem ter hranjenjem – ne le filmov, tudi s filmom povezanih predmetov in dokumentov –, raziskovanjem, založništvom, izobraževanjem, tudi restavriranjem ... V vseh tovrstnih institucijah, torej v muzejih in arhivih, pa naj spomin ne bi ležal na ustrezno ohlajenih policah, temveč živahno komuniciral s sodobniki.

Zakaj je zate kot oblikovalko filmskih programov pomembno obujanje starih klasik, njihova rekontekstualizacija? Lahko opišeš proces in cilje selekcije in programiranja, kadar gre za sopostavitve aktualne produkcije in starejših (mogoče nikoli prej videlih ali delno pozabljenih) del? | Na preteklost gledam kot na sestavni del sedanjosti in jasno je, da je kakor sedanjost nenehne revizije potrebna tudi preteklost. Zlasti pomembno se mi zdi, da dela, dejanja, procese preteklosti postavljamo na raven razmisleka, enakovrednega tistemu sodobnosti, saj menim, da »trajanje« ni konstitutivno, temveč v velikem obsegu hkratno. Ena od težav, ki jih vidim, pa je v danes izraziti tendenci, ki tudi širše družbene revizije reducira na doživljanje posameznika. Izkušnja posameznika je seveda še kako pomembna, a pomembna je tudi skupnost in okolje, v katero je skupnost umeščena – narava. Pri programiranju pa se morajo moji nazori obvezno prilagajati okolju, v katerem to počnem, naj gre za Kinoteko, festival ... tu sem v službi skupnosti, javni delavec sem. Zato se s kolegi(cami) vedno osredotočeno posvečamo filmom, ki na tak ali drugačen način postavljajo vprašanja, burijo misli, komunicirajo z ožjim ali s širšim okoljem, v katerih delamo; navsezadnje želimo prikazovati filme, ki spodbujajo, učijo in gojijo pri ljudeh željo, da bi živeli v drugačnem, bolj prijaznem svetu za vse. Seveda pa je tu še nezanemarljiv dejavnik financerjev (v naših primerih Slovenije in EU), tistih, ki krojijo kinematografske politike. Ti imajo zelo specifične zahteve – število filmov, število filmov evropske produkcije, domače produkcije, število premier itd. Zlasti je pri njih cenjena vključenost festivala v birokratsko/ekonomsko verigo filmske produkcije. Seveda so žal tudi v kulturi smernice kakor v številnih evropskih politikah »tržno« naravnane, pri tem pa od nas (morda le do zdaj) ne pričakujejo velikih denarnih dobičkov – a vendarle gre za dobičke, ki jih merijo drugače: gre za vključenost v kulturno-ekonomski evropski delokrog. Skratka, vse to moramo upoštevati in pri tem dobro razmisliti, kako okvire spremeniti v prid gledalcu.



FOTO ADRIJAN PREGELJ

IVANA NOVAK | Urednica filmskega programa na Televiziji Slovenija, voditeljica oddaje *Televizorka*, članica uredništva revije *Ekran* in filmska kritičarka.

Kako razumeš razmerje med kinom in televizijo? Kako se lahko televizija spominja kina kot posebne izkušnje, prostora, prakse? | Jean-Luc Godard se je nekoč pošalil, da ne ve, zakaj so ljudje iz kina in ljudje s televizije skregani, saj so na obeh straneh bedaki. Obstaja historični *beef* med kinom in televizijo, a Godardovo šalo lahko razumemo na naslednji način: v obeh medijih se najdejo bedaki, ki ustvarjajo bedarije, in v obeh najdemo lucidnost, umetelnost, večšine, mišljenje, mojstrovine, historične presežke. A ne morem se strinjati z mitologijo, ki jo zadnje čase širijo vodje kinematografov, da lahko le v kinu v polnosti izkusimo film. S tem zanikujejo resnične ljudi, ki film v svoja življenja vključujejo čisto drugače. Iti v kino je postalo za mnoge preveč stresno, predrago, logistično prezapleteno, sploh danes, ko nima več vsaka soseska svojega kina. Kino je mnogim težko dostopen, v številnih slovenskih krajih ga sploh ni. Ni edini medij, kjer lahko doživimo film, je le eden od njih. Mislim, da so ljudje sprva okrog televizije, v zadnjih letih pa še okrog drugih naprav, razvili set osebnih, ljubezenskih in družinskih ritualov, ki so jim bližje in se bolj prilagajajo sodobnemu načinu življenja kot kino. A vsi ti mediji so medsebojno povezani, tudi soodvisni. Distributerjem se ne splača kupovati filmov, če jih ne spravijo v kinematografsko in televizijsko distribucijo. Tudi vsebinsko se te institucije medsebojno oplajajo, navdihujejo. Na TV Slovenija predvajamo cikel filmov s preteklih *Lifföv*, s festivala *Il cinema ritrovato* v Bolonji, usklajujemo se s *Kinobalonom* ... Televizija in kino na našem majhnem trgu ne moreta živeti ločeno. Vsak medij prispeva k vitalnosti filmskega trga, in če eden zašepa, to čutijo vsi člani v distribucijski verigi.

Na RTV Slovenija je kino s filmsko zgodovino vedno predmet posebne, posvečene obravnave. Že tradicionalna radijska oddaja o filmu nosi naslov – *Gremo v kino*. Kino je prostor, ki filmu še vedno podeljuje prestiž. Televizija pa se na kino sklicuje

vsak teden v kinotečnem terminu, kjer predvajamo cikle klasik. To je edini filmski termin s posebno uvodno špico, ki vsebuje podobe iz sovjetskega filma **Mož s kamero** (Čelovek s kinoapparatom, 1929, Dziga Vertov). Vidimo filmski trak, kamero, kino. To so resda klišeji, toda rada bi poudarila nekaj drugega: kadarkoli je na televiziji govor o kinu in filmski zgodovini, je to retorika povzdigovanja, skorajda mitologizacije. Televizijski medij potrebuje druge medije, institucije, ker se ne more hraniti le z lastnimi vsebinami.

Televizija ima vnaprej pripravljene formate, ki so posvečeni prav spominjanju, na primer v dokumentarni produkciji, v kulturnih oddajah ali simpatičnih »filerjih« tipa »včeraj, danes, jutri«. A ker poskuša biti javna televizija vse bolj konkurenčna, na stran potiska vse tisto, kar naj ne bi sodilo v ažuren in aktualen medij. V najbolj gledanem času forsira informativni program, aktualno-politične oddaje, podcenjuje in izrinja pa vse ostalo in s tem postaja vse bolj surova in brez duha. Simptomatično za odnos do kulture in posledično filmske dediščine je, da je kinotečni termin, kot praktično vse ostale kulturne vsebine, potisnjen na rob programa, na 23. uro ob petkih zvečer, ko ljudje že spijo.

RTV si nekoč opisala kot »nacionalni kino«. Kakšno je posebno poslanstvo RTV pri ohranjanju, kuriranju in kultiviranju filmskega spomina in kaj so ključni izzivi, s katerimi se sooča pri tem? | Filmske institucije po svetu investirajo milijone v ohranitev filmske dediščine, nato pa filmi stagnirajo v ozkih cinefilskih krogih, v arhivih in kinotekah, kjer jih dejansko vidi le peščica ljudi. Televizije, ki kurirajo program filmskih klasik, so na svetu velika redkost. Omogočajo pa, da postane filmska dediščina dostopna kar najširšemu krogu ljudi in tako zadira tudi zunaj zaprte stroke. Že André Bazin (ki ga je televizijski medij fasciniral skoraj bolj kot film) je največji potencial televizije videl v tem, da širi in distribuira vsebine, ne v tem, da ustvarja lastne presežke. Čeprav se je zmotil, ker ni doživel televizijskih serij.

Televizija je pri nas še vedno najbolj spremljan medij. Ogromno je kanalov, ki 24 ur na dan vrtijo filme. A komercialne kanale vodi le pragmatizem. Gledalcem servirajo domačno, utrjujejo že znano. Nacionalno usmerjajo tudi druge zaveze, zato je ves filmski program, tudi program klasik, bolj aktualen, razgiban in osmišljen. Je tudi bolj oseben – gledalci lahko čutijo, da ga je pripravila oseba in ne algoritem. Noben drug kanal nima takega uredniškega *toucha*.

Kinotečni termin za najrazličnejša vodstva televizije doslej nikoli ni bil dovolj privlačen, da bi nam v programsko-produkcijskem načrtu namenili kaj več kot minimalna sredstva za delovanje. Na HRT imajo klasike tako rekoč svoj kanal, mi pa imamo

le dve uri na teden, in to že leta v poznih nočnih urah. Največji izziv je prepričati različna vodstva, ki želijo javno televizijo spreminjati in posodabljati, da stari filmi presenetljivo dobro pašejo na televizijo. RTV je zavezana predvsem skrbi za slovensko filmsko dediščino, a ima pri tem veliko težavo. Največja ovira je nedostopnost materialov, ker še niso bili restavrirani in zato ne ustrezajo standardom za predvajanje na televiziji. Televizija Slovenija zato ne more predvajati večine slovenskih in v Jugoslaviji posnetih celovečernih filmov. Izjemoma jih lahko vidimo v Slovenski kinoteki, sicer pa ljudje večjega dela slovenske filmske dediščine sploh ne morejo videti.

Kako na tvoje delo na RTV vplivajo tvoji lastni, osebni, morda generacijski spomini na film in televizijo? | Kot je neke rekla kritičarka Nina Cvar, je bila televizija za milenijsko generacijo medij sekundarne socializacije. Skozi filme, serije in oddaje sem spoznavala svet. Tam sem se naučila govoriti angleško. Televizija je bila zame **Buffy**, glasba, *sitcomi* in družinski ritual. Bila je orodje zabave, kulture, izobraževanja, čustvovanja, pomagala je preganjati osamljenost, bila je v navdih, okno v svet, tam so bile prve vzornice. Slovenska televizija devetdesetih let, na njej je bilo veliko *trash*a, a tudi začetek kakovostnih serij, je oblikovala moj osebni okus kot noben drug medij. Čeprav ta medij zdaj, ko je to moja služba, doživljam iz zelo drugačnega zornega kota, ki je v letu 2023 problematičen in depresiven, mislim, da zaradi pomena, ki ga je odigrala v mojem odrasčanju, ohranjam optimističen pogled nanj. Verjamem v realne učinke televizije.

Mislim, da lahko s komedijami resnično razvedrilo osamljene, otožne ali utrujene ljudi, s političnim trilerjem vzbudimo zanimanje za politični problem, in mislim, da med prazniki in v kriznih časih naše delo postane res pomembno. Odnos občinstva do televizije se v desetletjih, odkar je o njej pisal Bazin, ni bistveno spremenil. Ljudje še vedno zaupajo voditeljicam in voditeljem in so osebno prizadeti, kadar televizijski program ne teče tako, kot bi moral. Televizija ti zlomi srce, je rekel David Bordwell. To je medij, na katerega se obračamo v času kriz, pandemije, poplav. Še vedno je »svet doma«. Morda sem v zadnjih dveh letih na televiziji malo izgubila vero v sistem, a ne v potencial medija. Mislim, da je to neskončno odprti medij, v katerem je mogoče ustvariti karkoli, če se ti da boriti. Tam se moraš vedno za kaj boriti, to je prostor bojev za hegemonijo.