

CINEMA100

- 5 **Žiga Brdnik:** Editorial
- 13 **Majda Širca:** Light in Darkness
- 27 **Halil Uysal (Dağ):** »I Lean on the Mountains...«
- 39 **Darko Štrajn:** The Importance of Projection in the Darkness
- 51 **Gal Kirn:** Cinema Clubs and Cinematic Infrastructure in Socialist Yugoslavia
- 65 **Senka Domanović:** How Belgradians Fought the Privatization of Cinemas
- 75 **Žiga Brdnik:** »Independent Cinemas Offer Ways to Navigate the Ever More Complex World.« Interview with Mark Cosgrove
- 85 **Žiga Brdnik:** Cinema as a Challenge. Interview with Jurij Meden

INTERVENTION

- 96 **Labor Union Confederation Glosa – ZASUK:**
When Will Your 80's Finally Come to an End?

ARTICLES

- 107 **Tim Prezelj:** Ethical and Moral Dilemmas of Modern Fast-Paced and Competitive Science, or Nature, 505(7485), 641-647 and 676-680, RETRACTED
- 127 **Gaja Lukacs Čufer:** Two Sides of a Coin: Beauvoir on Motherhood and the Ethics of Abortion
- 137 **Žiga Brdnik:** The State Against Cannabis

REVIEWS

- 162 **Miha Zadnikar:** Encyclopedical Manual, In-Depth Study and Textbook All at Once
- 170 **Ana Klinar:** Sliding Into Periphery

KINO100

- 5 **Žiga Brdnik:** Uvodnik
- 13 **Majda Širca:** Svetloba v temi
- 27 **Halil Uysal (Dağ):** »Zanašam se na gore ... «
- 39 **Darko Štrajn:** Pomembnost projekcije v temi
- 51 **Gal Kirn:** Kino klubi in filmska infrastruktura v socialistični Jugoslaviji
- 65 **Senka Domanović:** Kako su se Beograđani borili protiv privatizacije bioskopa
- 75 **Žiga Brdnik:** »Neodvisni kini ponujajo rute skozi vse kompleksnejši svet.«
Intervju z Markom Cosgrovom
- 85 **Žiga Brdnik:** Kino kot izziv. Intervju z Jurijem Medenom

INTERVENCIJA

- 96 **Sindikalna konfederaciji Glosa – ZASUK:**
Kdaj bo že konec vaših osemdesetih?

ČLANKI

- 107 **Tim Prezelj:** Etične in moralne stiske sodobne hitre in kompetitivne znanosti
ali Nature, 505(7485), 641–647 in 676–680, RETRACTED
- 127 **Gaja Lukacs Čufer:** Dve plati kovanca: Beauvoir o materinstvu in etiki splava
- 137 **Žiga Brdnik:** Država proti konoplji

RECENZIJE

- 162 **Miha Zadnikar:** Enciklopedičen priročnik, poglobljena študija in učbenik obenem
- 170 **Ana Klinar:** Drsenje v periferijo

Uvodnik

Prvotno izhodišče pričujoče številke Časopisa za kritiko znanosti je bila refleksija slovenskega kina ob številnih obletnicah, ki jih je obeleževal v preteklem letu, med njimi 100-letnico Kinodvora in 60-letnico Slovenske kinoteke, se pravi dveh najbolj referenčnih in vplivnih, pa tudi najuspešnejših kino institucij v Sloveniji; skozi nacionalni vidik pa tudi refleksija kina kot takšnega, ki je neizbrisno zaznamoval 20. stoletje in se na prelomu tisočletja srečal s številnimi izzivi ter tako zašel v krizo identitete. Slednje odpira vprašanja, kakšno mesto srečevanja, socializacije, spominjanja, potrošništva in upora po približno stoletju obstoja še predstavlja in kako se je ta vloga spremenila v primerjavi z njegovo preteklostjo in zgodovino. Povedno je, da nam je drugi del naloge bistveno bolj uspel, saj smo s pomočjo avtorjev, avtoric in sogovornikov pretresli številne premene kina v njegovi družbeni, socializacijski, vzgojni in politični funkciji, nacionalni oziroma lokalni vidik pa je žal ostal pretežno nenaslovljen. Z besedami gverilskega filmarja Halila Dağa, katerega dnevniške zapise objavljamo pod naslovom »Zanašam se na gore ...«, moramo pri tem reči: to je naša samokritika.

Razlogov za to vrzel je več in vsled samokritike moramo bistvene navesti in pretresti. Prvi, ki gre predvsem na rovaš krize delovanja revije, je gotovo ta, da smo se te tematske številke lotili razmeroma pozno, s kratkimi predvidenimi roki za morebitne avtorje in avtorice. Tema, ki zahteva resno obravnavo, je bila sprejeta kot izhod v sili, saj je prvotno načrtovana jeseni padla v vodo; za potrebe izpolnjevanja razpisnih zahtev nam je zmanjkalo časa za globlji premislek, predvsem pa za pridobivanje več kakovostnih avtoric in avtorjev, ki so ravno v času, ko smo jih nagovarjali za pisanje, stopali v neizprosni festivalski ritem filmske jeseni. To nas vodi že do drugega razloga. Kino je postal področje hiperprodukcije, ki kot po tekočem traku niza vrste naslovov in festivalov, ki kot sličice filma hitro zasvetijo in še hitreje ugasnejo; kritiko in preišljevanje filma neprestano spremlja občutek, da smo nekaj zamudili, spregledali, da, skratka, nismo na tekočem. Druga plat te hiperprodukcije je hiperprekarizacija, v okviru katere kritiki in kritičarke, ki se izključno s filmom in tudi širše s kinom vedno redkeje ukvarjajo, delajo v vedno bolj nestabilnih razmerah, v katerih imajo vedno manj časa in prostora za poglobljen razmislek, saj so za preživetje

prisiljeni sprejemati ta ritem, ki ga narekujejo potrošniška industrija in geopolitika. S slednjima ni mišljen več zgolj Hollywood, ampak vedno bolj tudi tako imenovana art filmska industrija evropskih festivalov in razpisov, kar je nazadnje pokazala tudi neopravičljiva razlika med obravnavanjem ruske invazije na Ukrajino in izraelskega genocida v Gazi, ko je prikazovanje ukrajinskih filmov, pospremljeno s protirusko propagando, postalo tako rekoč obvezno in celo trendi, medtem ko reflektiranje tragičnega dogajanja v Palestini ostaja na ravni pripuščanja umetniškega pogleda – kot zgolj enega izmed mnogih »subjektivnih« vidikov – vsakršno politično izrekanje pa je sistematično potlačeno in zatirano. Ob številnih pretresljivih poročilih o cenzuri iz evropskih filmskih prestolnic velja omeniti domač primer: medtem ko je letos v javnosti sicer odmevala napovedana in tik pred zdajci odpovedana projekcija spornega filma o operaciji Hamasa 7. oktobra lani, ki jo je v sodelovanju z Mini teatrom organiziralo izraelsko veleposlaništvo in nanj povabilo izbrano slovensko politično smetano, se namreč nihče ni obregnil ob lansko premiero nič manj spornega filma Nejca Krevsa *Izrael: med, mleko in nemir*. Film, ki je nastal v produkciji RTV Slovenija ob 75. obletnici ustanovitve Izraela, prikazuje državo pristransko kot »cvetočo demokracijo na Bližnjem vzhodu« s številnimi turističnimi znamenitostmi in liberalnimi odlikami, a z zgolj eno pomanjkljivostjo – »konfliktom« s Palestinci, pri čemer so slednji reprezentirani zgolj skozi nekaj prodajalcev na bazarjih na izraelskem ozemlju in veliko grožnjo, ki ga predstavlja gibanje Hamas. V filmu ne nastopi nihče z okupiranih ozemelj Gaze in Zahodnega brega, ki že vrsto let živijo v apartheidu podobni ureditvi in so tudi danes v genocidni vojni zvedeni na kolateralno škodo in žrtve brez lastnega agensa. Premiera, ki se je udeležil tudi izraelski veleposlanik, je marca lani potekala prav v Kinodvoru.

Tretji razlog je majhnost slovenskega prostora, saj se v kombinaciji z že omejeno hiperprekarizacijo in pomanjkanjem dostojnih delovnih pogojev marsikdo ne upa izpostaviti in zameriti aktualnim ali potencialnim naročnikom oziroma delodajalcem, ki jih je na slovenskem kino področju zelo malo. Kaj se lahko zgodi, če si kritičen, je na lastni koži občutil filmski kritik Matic Majcen. Leta 2015 je v Ekranu pod naslovom *Kinodvor in komercializacija art kina* objavil temeljito analizo Kinodvora, v kateri je kritiziral komercializacijo njegovega rednega programa in posledično predruženje pojma »art kina« od umetniškega k tržnemu pojmu, ki se je zaradi moči Kinodvora v slovenskem kino prostoru, še posebej v Art kino mreži Slovenije, preneslo tudi na druga art kina po Sloveniji. Prav tako je kritiziral tudi soliranje Kinodvora na področju filmske vzgoje in njegovo vpetost v politiko lokalne oblasti pod vodstvom župana Zorana Jankovića, ki je želela na vsak način napolniti mestno jedro, pri čemer so bile važne zgolj čim večje številke obiskovalcev – posledice česar v obliki obsežne gentrifikacije, komercializacije in ekološke degradacije v polnosti čutimo šele danes.

Majcen je bil deležen pritiskov tako osebno kot javno v medijih, kjer je njegova objava doživela odziv programskega vodje Kinodvora Koena van Daeleja tako v Ekranu kot v časopisu Dnevnik, za katerega je komentiral svojo raziskavo. Čeprav je Majcen eden najaktivnejših kritikov v Sloveniji, ki filmske kritike redno objavlja v časopisu Večer in reviji Dialogi, ga od takrat, kot pravi, v Kinodvorovih najavah aktualnih filmov, ki so pospremljene z izseki iz domačih in mednarodnih filmskih kritik, sistematično črtajo. Drugi tak primer se je zgodil pred kratkim, ko je Simon Smole v reviji Megafon v prispevku z naslovom *Res v kulturi ni sprememb?* objavil kritiko anonimnega sogovornika, ki je ob napovedanem povečanju sredstev za filmsko področje s strani ministrstva za kulturo povedal, da ministrstvo za Slovensko kinoteko ni naredilo veliko. In ob tem izjavil: »Na kolenih prosjamo za kakšno dodatno delovno mesto, ki pa ga ne dobimo. Več kot pol delovnega kolektiva je samozaposlenega, delajo pa več kot redne delavnike.« Njegova izjava je v Slovenski kinoteki po naših informacijah izzvala burne odzive, pritiskov pa sta bila deležna tako avtor prispevka kot urednica revije. Posledica zatečenega stanja, ki ga ponazarjata opisana primera, je izrazita samocenzura, ki so jo nekateri *off the record* tudi odkrito priznali in pojasnili, da se nobeni od omenjenih institucij ne bi želeli zameriti, zato jih poimensko tudi ne navajamo.

Leto »obletničarstva«, kot ga v intervjuju z naslovom *Kino kot izziv* hudomušno poimenuje Jurij Meden, je tako ostalo zgolj na ravni »neokusnega samopoveščevanja«, izostaja pa prepotrebna kritična analiza stanja. Medtem ko Kinodvor s svojim programom in strokovno ekipo gotovo pripomore h kakovosti ljubljanske filmske krajine, pa ima zaradi višine financiranja in posledično veliko večjega kadrovskega bazena tudi vedno večji monopol nad samim pojmovanjem art kina in mestnega kina, do določene mere pa tudi filmske vzgoje v Sloveniji, kar ima tudi več negativnih posledic. Kot že leta 2015 opisuje Majcen, ima zaradi oglaševalskega proračuna, ki večinoma presega celotne proračune art kinov drugod po Sloveniji, tako rekoč zagotovljene premiere skoraj vseh filmov, ki ne romajo v multiplekse. Če se slučajno kakšna premiera ne zgodi na dvoru, pa PROvska mašinerija in centraliziran medijski prostor to velikokrat preprosto povozita, kot se je zgodilo v primeru *Orkestra* Matevža Luzarja. Osrednji mediji so spremljali ljubljansko premiero na Ljubljanskem gradu, kjer se odvija Kinodvor Kino pod zvezdami, skoraj popolnoma pa so spregledali, da je film svojo slovensko premiero že doživel v Zagorju ob Savi, mestu, okrog katerega se zgodba filma tudi vrti in ki mu je avtor s tem ustvaril tudi svojevrsten *hommage*. S svojo programsko politiko, ki jo argumentirano kritizira Majcen, tako Kinodvor v veliki meri določa tudi programsko politiko po vsej Sloveniji. In problematično postaja, da se prav »obletničarstvo kot otroška bolezen filmskega programiranja«, kakor to imenuje Meden, zdaj vedno bolj kaže tudi v Kinodvoru, kjer praktično

mesečno dobimo servirano novo obletnico nekega preteklega »kulturnega« filma. Po drugi strani je v Slovenski kinoteki, ki je nedvomno steber filmske kulture, očitno kritično stanje na področju zaposlovanja oziroma nezaposlovanja in finančne podhranjenosti. Glavne dejavnosti filmskega muzeja, kot so skrb za filmsko dediščino, oblikovanje in ne le sledenje filmskemu okusu ter filmska publicistika, zahtevajo dostojno plačane in strokovno podkovane ljudi, ki ob tem ne delajo še vrsto drugih stvari za preživetje, za to pa je potrebno stabilno financiranje. O tem bi se vsekakor morali pogovarjati in te zahteve naslavljati na odločevalce in odločevalke, sploh če se trkajo po prsih, da vlagajo v filmsko področje. Če se torej (samo)cenzuriramo že pri tovrstnih problemih, je na mestu vprašanje, kako je sploh mogoče odpreti refleksijo kina za 21. stoletje, ki se sooča z vnovično monopolizacijo, platformizacijo, komercializacijo in gentrifikacijo v času, ko se vsem na očeh dogajajo genocidi, ekocidi in femicidi, ki jih lahko vsi gledamo na svojih napravah, imamo pa občutek, da proti njim ne moremo ničesar storiti.

Kako torej ob 100-letnici kina preseči obletničarsko samopoveličevanje in kino kot »interesno območje« – buržoazen pobeg od realnosti k učinkovitosti in individualnemu uspehu, če parafriziramo srhvezbujajoč film Jonathana Glazerja? Mogoče pa je prav v tem prednost te številke ČKZ, da se s poskusom vzpona iz ozkega in zatohlega domačega loga ozira drugam, v preteklost, v druge geografije, »v gore« ter tako v debato ponudi premisleke in ideje o kinu in kulturi, ki izginjajo z naših prostorov ali pa se tukaj sploh še niso ukoreninili. Skozi sakralno moč kina, ki jo v prispevku *Svetloba v temi* odlično poda Majda Širca, in njegovo revolucionarno poslanstvo, ki ga je v kurdskih gorah v srcu začutil Halil Dağ, se tako podajamo na pot premisleka o zapuščini aktivistične ideje Canudovega kino kluba, temelječi na cinefiliji kot temelju današnjega art kina, o kateri med drugim v članku *Pomembnost projekcije v temi* lucidno piše Darko Štrajn, ali samoupravljanja filmske infrastrukture znotraj filmskih klubov v socialistični Jugoslaviji, ki ga v članku *Cinema clubs and cinematic infrastructure in socialist Yugoslavia* analizira Gal Kirn. Mogoče pa je kina treba znova zavzeti in vrniti ljudem, tako kot so z Zvezdo storili Beograjčani in se tako na ekonomski in politični kot simbolični ravni zoperstavili revizionizmu, kar v članku *Kako su se Beograđani borili protiv privatizacije bioskopa* z besedami dokumentira filmarka Senka Domanović, in jih reorganizirati kot središča lokalne skupnosti, o čemer v intervjuju »*Neodvisni kini ponujajo rute skozi vse kompleksnejši svet*« debatiramo s programskim vodjem bristolskega Watersheda Marcom Cosgrovom. Seveda pri tem ne smemo nikoli odmisлити kritike Halila Dağa, ki je sicer izrečena v specifični zgodovinski in geopolitični situaciji kurdskega ljudstva, a jo lahko brez dvoma sprejmemo kot univerzalno napotilo vsem, ki se tako ali drugače ukvarjajo s kinom: »Kurdsko umetnica in

kurdski filmar sta na lastno družbo gledala z Zahoda, iz Teherana, iz Istanbula. To je bila moja največja kritika. Nujno je bilo pogledati na kurdsko ljudstvo z gora. Ne z očmi drugega, ampak z lastnimi. Vidik kurdskih režiserjev in režiserk ni bil pogled kurdskega ljudstva. To predstavlja mogoče največjo napako kurdskih intelektualcev. Nemogoče je spregledati to tujost.« In prav zato kot dobra dopolnitev temi, ki ni znala nasloviti domačega stanja kina, deluje intervencija sindikalne konfederacije Glosa - ZASUK, objavljena ob letošnjem kulturnem prazniku pod naslovom *Kdaj bo že konec vaših osemdesetih?*

Majda Širca

Svetloba v temi

Light in Darkness

Abstract

Watching a film is always a very personal experience. I wonder whether film can represent, express and relive this experience, in what ways and in what roles cinema can perform in a work of film. For some filmmakers, their first encounters with the cinema or moving pictures were fatal. For Giuseppe Tornatore, this contact was a literal entry into the cinematic paradise. The amateur super 8 film in Wenders' *Paris, Texas* brings back the protagonist's memory. In *The Fabelmans* Spielberg confesses how he lost the virginity of his gaze during his first film screening. For Fellini, cinemas were the scene of a double spectacle – the one on the screen and the one below it. In *The Purple Rose of Cairo* Woody Allen pierced the screen and drowned reality in illusion. The Hollywood film initially seen in *Rdeči Boogie ali Kaj ti je deklica*, grounded socialism. In *Sladke sanje*, the bully loses it during the screening when the film runs out of »boobs«, which were supposedly cut out by the communists. Even Tito knew that film has the power of propaganda, he saw one almost every day. It makes you relax and smile, he said. Or crawl under the table when the train comes to the foreground, Badjura said. But a film is most fatal when the illusion of film is transformed into a new illusion, as expressed by Victor Erice in the most beautiful way possible in *El espíritu de la colmena*.

Keywords: film, cinema, gaze, moving pictures, memory, illusion, film screening, spectacle, socialism.

Majda Širca is an art historian, journalist; editor of programmes on culture and documentary programme at RTV Slovenija; author of books and articles texts on film, audiovisual culture and the humanities; in 1989–1997 author of approx. 70 TV Shows about the art, sociology, antropology, cultur-ology and history of film, called Blow up; author of ten documentary films in the period 2012–2022; former Member of the National Assembly of the Republic of Slovenia, State Secretary at the Ministry of Culture (1997–2000) and Minister of Culture (2008–2011). Email: sirca.ravnikar@gmail.com

Povzetek

Ogled filma je vedno zelo osebna izkušnja. Sprašujem se, ali film lahko upodobi, izrazi in podoživi to izkušnjo, na kakšen način in v kakšnih vlogah lahko kino predstava nastopa v filmskem delu. Prvi stiki s kinodvorano ali gibljivimi slikami so bili za nekatere filmske avtorje usodni. Za Giuseppeja Tornatoreja je ta stik pomenil dobesedni vstop v filmski paradiz. Amaterska superosmička v Wendersovem filmu *Paris, Texas* protagonistu vrne spomin. V *Fabelmanovih* Spielberg prizna, kako mu je prva kino predstava razdevičila pogled. Za Fellinija so bile kinodvorane prizorišče dvojnega spektakla – tistega na platnu in tistega pod njim. Woody Allen je v *Škrlatni roži iz Kaira* predrl platno in realnost utopil v iluziji. Hollywoodski film, ki ga na začetku gledajo v filmu *Rdeči Boogie ali Kaj ti je deklica*, ozemlji socializem. V *Sladkih sanjah* se nasilnežu med projekcijo utrga, ko v filmu zmanjkajo »joški«, ki naj bi jih izrezali komunisti. Film ima propagandno moč, je vedel tudi Tito, ki je skoraj vsak dan videl kakšen film. Ob njem se spočiješ in nasmeješ, je dejal. Ali zlezeš pod mizo, ko vlak pripelje v prvi plan, je dejal Badjura. A film je najbolj usoden takrat, ko se iluzija filmskega dogajanja pretopi v novo iluzijo, kar je na najlepši možen način povedal Victor Erice v filmu *Duh panja*.

Ključne besede: film, kino, kinodvorana, pogled, gibljive slike, spomin, iluzija, spektakel, socializem.

Majda Širca je umetnostna zgodovinarica, novinarka; urednica oddaj o kulturi in dokumentarnega programa RTV Slovenija; avtorica knjižnih, revijalnih in drugih tekstov s področja filma, avdiovizualne kulture in humanistike; v obdobju 1989–1997 avtorica pribl. sedemdesetih televizijskih dokumentarnih oddaj Povečava (Blow up), ki so filmsko umetnost obravnavale v luči socioloških, kulturoloških, likovnih, antropoloških in historičnih družbenih razmerij; v obdobju 2012–2022 avtorica desetih dokumentarnih filmov; nekdanja poslanka v Državnem zboru RS, državna sekretarka na Ministrstvu za kulturo (1997–2000) in ministrica za kulturo (2008–2011). Elektronska pošta: sirca.ravnikar@gmail.com

Filmske predstave in dogajanje ob njih so pogosto nosilke filmskih pripovedi. Ne nujno glavne, a večkrat nastopajo v pomembni in večpomenski stranski vlogi. V kinodvoranah, kjer se je odvijala s filmsko pripovedjo pomenljivo povezana kino predstava, so se v zgodovini filma skrivali kriminalci, dobivali ljubimci, v njih so se netila poznanstva, sprožali prvi dotiki, izpisovala dolgočasja; nemalokrat so bile kinodvorane mesta zločinov, protestov, ljubosumnih izpadov, razhajanj, intimnih izpovedi in zaupnih pomenkov – tako kot tudi sicer v realnem življenju. A vendarle, filmska predstava v filmu ni nikoli slučajna. Nemalokrat osredotoči ključno točko, na kateri se zgodijo zgodnje in emocionalno usodne iniciacije v gibljive slike, ki zaznamujejo za vse življenje. V kinodvoranah, vide-nih v filmu, se še največkrat sprožijo spomini, ki botrujejo življenjski ustvarjalni poti cineastov.

Filmska predstava in kino kot kulisa nimata neke posebne teže, če ju ne obsije sakralna moč, ki jo generirajo filmske podobe. Zato se v pričujočem zapisu poskušam dotakniti prav te filmske avre, ki je lahko deležen gledalec, ko svoje mesto pogleda deli z drugo filmsko predstavo globoko v temini kinodvorane, prepuščen občutku, da je tam sam in da je le on nagovorjen in obsijan s prame-nom žarkov, ki so prej obsijali že nekega drugega gledalca.

Filmski paradíž

V tem smislu je naravnost pedagoški in daleč najlepši primer film *Nuovo Cinema Paradiso* (Novi kino Paradíž, Giuseppe Tornatore, 1988), v katerem v »fleš-beku« spremljamo režiserjevo življenjsko pripoved in njegov spomin na kraj, v katerem je odraščal in doživel pomembno ljubezensko izkušnjo ter se usodno okužil s filmom. V kraj Giancaldo na Siciliji se ne želi vrniti, vse dokler ne umre kinooperater Alfredo, ki je v mladosti ključno vplival nanj – kot otrok je namreč hodil k njemu v projekcijsko kabino in z njim delil skrivnost, da je po naročilu duhovnika in upravitelja lokalnega kinematografa moral odstranjevati vse filmske prizore, v katerih sta se igralca poljubljala. Mali Salvatore, ki so ga klicali Totò, je očaran nad filmom poskušal priti do izrezanih delčkov filma. Z nepismenim Alfredom sta se dogovorila, da mu bo Totò pomagal pri izpitih, v zameno pa ga bo Alfredo naučil projicirati filme. Po nesrečnem dogodku, ko zgori kino s projektorjem vred, Totò sicer reši operaterja, a ta ostane slep. Kino obnovijo v *Nuovo Cinema Paradiso*, v katerem sedaj že odrasel fant predvaja necenzurirane kopije. Spomine, ki jih emocionalno primerno podpira glasba Ennia Morriconeja, še okrepi Salvatorejeva mladostna ljubezen z Eleno, ki pa zaradi nasprotovanja njenih staršev nesrečno in spodletelo propade.

Ko se po mnogih letih sedaj uspešni režiser vrne v Giancaldo, Nuovo Cinema Paradiso sameva in čaka, da ga bodo porušili in na njegovem mestu zgradili parkirišče. Pripoved zajame vse razsežnosti socialnega, družbenega, izobraževalnega in kulturološkega vpliva, ki ga je predstavljal ta prostor – dobesedno paradiz. Nepismeni kinooperater Alfredo je bil tisti ključni učitelj, ki ga je usmeril k odhodu in s tem k uspehu. Slep in neuk je videl in vedel več, kar še posebej naglasi konec, ko režiser po njegovi smrti dobi darilo, ki mu ga je zapustil: montažni niz prizorov poljubljanja, ki jih je Alfredo skozi leta »cenzuriral« v rajskem kinu. Ob ganjenem gledanju teh izbranih posnetkov, ki so skozi prepoved ustvarjali dodani pomen, se Salvatore končno pomiri s svojo preteklostjo.

Snopi žarkov iz projektorja v starem kinu Paradiz so prihajali iz »ust resnice«, iz groteskne maske obraza, ki spominja na levjo glavo ali izraz meduze, videno v filmu Williama Wylerja *Rimske počitnice* (Roman Holiday, 1953). Ko se z oskarjem nagrajena Audrey Hepburn potepa po Rimu s čednim novinarjem (Gregory Peck), ki računa na ekskluzivno zgodbo s princesko, se ustavita na Trgu ust resnice (Piazza della Bocca della Verità), na katerem kamniti obraz – tako pravi legenda – odgrizne roko lažnivcem. Novinar popolnoma zmede svojo princesko, ko odigra prizor z odtrgano roko. Skratka, usta, skozi katera sta mladi Salvatore in operater Alfredo spuščala v dvorano filme, so bila usta resnice, a hkrati tudi usta trika. Lažnost ni tičala le v filmu, ki je po svoji naravi vedno stvar iluzije, ampak tudi v dejstvu, da je bila ta iluzija odškrnjena s cenzuro poljuba – najlepše in za realnost očitno najhujše filmske iluzije.

Kino Paradiz ima najbolj možno ustrezno ime. Otroštvo je v spominjanju že samo po sebi rajsko, ker je vedno izgubljeno in tudi prečiščeno vsega nepomembnega in hladnega. Rajske so izrezane sličice iz filma, ker so zaradi vedno iskanega užitka prepovedane. Rajske so projekcije filmov, ki jih nikoli več ne bo, ker želja po filmskem dogodku, ki bi ga spremljal tudi iz ribiškega čolna, če je mestni trg premajhen, ne obstaja več. Rajska in na pol sakralna so druženja ob gledanju filmov, ker so pod platnom zbrani otroci in starši, babice in dedki, duhovniki in oštirji, lepotic in zveri; kjer je normalno, da med gledanjem skečev padeš s stola ali zaspíš med dolgimi prizori. In vrtoglav, boleč, topel, pretresljiv, sanjski paradiz in prava oda filmu je prav tistih nekaj skupaj zrezanih končnih poljubov – emocionalnih viškov vsakega filma, ki gledalca pustijo brez diha in zaradi lepega preprosto oslepijo njegovo oko.

Amaterska superosmička

Popolnoma opustošen spomin, kot je opustošena puščava, po kateri tava izgubljeni Travis (Harry Dean Stanton), lahko zdrami in vrne nazaj v filmu prav film sam. Vsaj to se zgodi v filmu *Paris, Texas* (Wim Wenders, 1984), v katerem se Travis, po tem ko je za štiri leta izginil in v nevednosti pustil mlado ženo Jane (Nastassja Kinski) in otroka, vrne v življenje ob emocionalno nabitih posnetkih, ki si jih s sinom ogleda z domačega projektorja. Preprosti amaterski družinski posnetki, narejeni s »superosmičko«, vrnejo Travisu dušo in življenje, da gre s sinom poiskati Jane in da poskuša nadoknaditi leta odsotnosti in hotene amnezije. Na posnetkih se najprej pojavi Travisov brat (Dean Stockwell), ki kadi cigaro in vozi avto. Kmalu zatem vidimo sina, posnetega z neostrim zumom in nemirno kamero. Ob pogledu nanj se Travis prijetno zdrzne kot ob listanju albuma; ko pa kamera odkrije Jane, njegov pogled ugasne. Popoldanski izlet na morsko obalo z bratom in njegovo ženo, brskanje po mivki, igranje ob morju in odkrite nežnosti pred kamero so za Trvisa boleče razkrivanje tistega, kar lahko šele sedaj prepozna kot srečo, saj je ni več. Ob glasbeni spremljavi Rya Coodera, ki s kitaro trga ne le žice, temveč tudi srce, se projekcija družinskega filma na »superosmički« spremeni v ganljivo melodramo, pred katero bi lahko mirno pokleknile bogate hollywoodske srčne zgodbe. To je bil čas, ko so podobe iz našega življenja živele na fotografijah, polaroidih in še nemih osem milimetrskih trakovih. »Šestnajstice« so bile že v domeni profesionalnih snemalcev. Po dobe, ki niso množično zasipale našega življenja, so imele toliko večjo vrednost. Danes nimajo tovrstne teže, zginejo in pridejo, valjajo se v količinah slik, ki jim digitalni zapis ne daje več skoraj nobene cene – razen arhivske nostalgije. Skratka, film, kot je *Paris, Texas*, danes ne bi bil več mogoč.

Razdevičenje pogleda mladega Stevena Spielberga

V kinematografiji je množica del, kjer s pomočjo obujanja spominov na prve filmske izkušnje cineasti pišejo spomine in razlagajo prva »razodetja« ter vplive prijetnih ali pa travmatičnih izkušenj iz zgodnjih doživetij v kinodvoranah. Večina tovrstnih filmov je avtobiografskih in odkrivajo tista zgodnja doživetja filmarjev, ki so jih v nadaljevanju življenja usmerila v režijski ali kakšen drug filmski poklic. Tipičen iz te serije je nedavni film Stevena Spielberga *Fabelmani* (*The Fabelmans*, 2022), v katerem Spielberg obnovi svoj najbrž prvi obisk kinodvorane. Vidimo ga z očetom in mamo v temini kinodvorane, kako se mu

vidno svetijo oči, pogled na platno spremlja z odprtimi usti in za trenutek se zdi, da sploh ne diha. Niti ni toliko pomembno, kaj gledajo – na platnu se namreč v le enem kadru vidi bližnji plan pištole in kočije, na vhodu v kino pa napis, da predvajajo *The Greatest Show on Earth*, ki ga je Cecil B. DeMille posnel leta 1952, kar pomeni, da je bil takrat Spielberg star šest let. De Millov film se sicer dogaja v cirkusu, Spielberg pa je že kmalu začel sanjati o kočijah, ropih in Indijancih. Če Spielberg res referira na ta film, je njegov filmski opus toliko bolj razumljiv, saj v filmu *The Greatest Show on Earth* nastopa prava cirkuška skupina, ki je štela 1400 ljudi, imela na stotine živali in mogočno cirkuško infrastrukturo. Ampak tistega večera, ko sta v New Jerseyju judovski par Mitzi in Burt Fabelman peljala svojega sina Sammyja v kino, je – zaslepljen s prizorom z vlakom – kmalu zapečatil svojo imaginacijo in prihodnost, pri čemer sta mu v veliki meri pomagala tudi starša, saj je kmalu dobil komplet modelov električne železnice in ga podvrgel filmskemu eksperimentu, v katerem vagoni spektakularno strmoglavijo. Prizor železniške nesreče je Spielberg večkrat opisoval kot ključni navdih za znanstvenofantastične filme, tudi tiste, ki jih je sam (ko)produciral, na primer *Super 8* (J.J. Abrams, 2011). Tudi v njegovi predelavi filma *Vojna svetov* (*War of the Worlds*, 2005) na kratko vidimo verižni trk vlakov.

Vsekakor gre za zelo osebni film, nekakšen testament in poklon njegovi ljubici družini, ki ga ni le podpirala, temveč tudi umetniško stimulirala – sploh mati Mitzi, saj je Sammy Fabelman povsem predan filmskemu ustvarjanju in inovativno dokumentira dogodivščine svoje družine, pa tudi režira svoje vse bolj dovršene amaterske filmske produkcije, v katerih igrajo njegove sestre in prijateljice, filmska zgodba pa je podprta z razkošno produkcijo in fascinacijami tudi iz ozadja cirkuških predstav.

Fellini: Vse se je zgodilo v otroštvu in v kinodvorani

V precej drugačno, a kljub temu usodno podobno izkustvo, kot ga prikazuje Spielberg, nas je zapeljal Federico Fellini – mogoče še najbolj očitno v filmu *Amarcord* (1973). Pri njem je spremljanje filmske projekcije v filmu enako spektakelsko, kot je sam kino na platnu. Sploh bi bilo pri Felliniju, še bolj kot pri Spielbergu, prava referenca cirkuško dogajanje v *The Greatest Show on Earth*, saj vemo, da je bil obseden s spektaklom, ki ga je v njegovi mladosti še najbolj dosegljivo doživel prav s cirkuškimi predstavami, ki so se odvijale v sicer dolgotrajnem rojstnem kraju v bližini Riminija. Enkrat naj bi celo ušel od doma in se

priključil cirkusantom. Zato ne čudi, da so njegovi filmi polni kaotičnega spektakla, ki ga enkrat priskrbi cirkus, drugič podtaknjen erotični diapozitiv na šolski uri zgodovine, tretjič modna revija v cerkvi, ali pa poigravanje s fantazmami v mestu žensk, »džumbus« na filmskih in televizijskih snemanjih, arija v trupu ladje, običajna orkestrska vaja itd.

A v kinodvorani je možnosti za identifikacijo vedno največ. Ko Fellini snema dogajanje v kinodvorani, glave gledalcev sledijo naklonu kamere, ljudje filmsko dogajanje sprejemajo kot realnost, navijajo za pomilovanja vredne, ne skrivajo solz, še manj pa smeha, se razburjajo nad naduteži na platnu in v posebljanju gredo tako daleč, da se kino kmalu spremeni v boksarski ring, v katerem frčijo stoli in pojejo pesti.

Fellini je ljubil kinodvorane, v katerih se je produciral dvojni spektakel – tisti na platnu in tisti pod njim. V kinodvoranah so se kot grenkosladek spomin rojevale prepovedane želje.

V *Amarcordu*, ki bi ga lahko prevedli tudi kot grenak spomin (*amaro ricordo*), se je filmska izkušnja popolnoma prepletla z erotično. Vse se je zgodilo ob Gradisci, fatalni ženski za otroški pogled in usodni dotik. »Njena bujna stegna so bila kot z vrvjo pretisnjena mortadela. Ona je vsa omotična gledala na platno, jaz sem se počasi presedal vedno bližje nje. Porinil sem ji roko med drgetajoče meso. A me je prekinila,« sledimo Fellinijevemu spominu. Gospa »izvolijo« – kar je dobesedni prevod njenega imena Gradisca, sicer tudi kraja v bližini Gorice – je dobila ta nadimek enkrat v hotelu, ko se je ustrežljivo razgalila nekakšnemu princu in mu rekla: »Izvolite me (*gradisce*).« Amarcordovski fantiči pa so pod oknom vse to zaznali. Kakor koli, bujna in seksapilna Gradisca je ostala Fellinijev večni objekt želje kot vse tisto obljubljeno, kar odraslega ohranja v raji izgubljenega otroštva. A ni to tudi kino?

Ko pogled v kamero krši prepoved. Sestop iz filma

Kinematografska predstava ima središčno vlogo v filmu *Škrlatna roža Kaira* (*Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985), v katerem glavni igralec Tom Baxter (Jeff Daniels) izstopi iz istoimenskega filma, ki ga v na pol praznem kinu gleda Cecilia (Mia Farrow) in z njo vzpostavi realen odnos. Njena identifikacija s fantazijskim dogajanjem na filmu je tako intenzivna, da se kino pretvori v resničnost. Predrtje filmskega platna je tako resnično, da se Cecilia že v naslednjih kadrih odzove na njegovo povabilo, da naj bi odpotovala z njim v Kairo. Pa četudi

komentira, da se take stvari lahko zgodijo le v filmu. Seveda se v njenem depresivnem življenju ne morejo, saj smo sredi gospodarske krize v tridesetih letih prejšnjega stoletja v New Jerseyju, kjer Cecilija beži v kino zato, da bi se skrila pred delom natararice, ki ji ne gre prav od rok, in pobegnila pred zakonom, ki je prepoln nesporazumov, alkohola in kockanja. Romantične komedije *Škrlatna roža iz Kaira* z markantnim junakom, arheologom in pustolovcem Tomom Baxterjem ne gleda prvič. Ko se ji le-ta približa, ostaja na nivoju nestvarne in nedosegljive filmske iluzije, saj nima pojma o realnem svetu, seksu in zakonu, ampak le povzroči kaos v filmu, iz katerega je izstopil. Romantična pripoved korenini v komediji Bustera Keatona *Sherlock Jr.* (1924), v kateri Keaton ravno tako zapusti filmsko platno in se zabava na račun razlik med konkretnim in fantazijskim življenjem. Woddy Allen se poigrava z vzorci filmske romantike, kot je običajno prikazana v hollywoodskih filmih.

Meje med fikcijo in realnostjo Woody Allen preseka s tem, da prekrši temeljno načelo filmske iluzije, namreč pogled v kamero. S tem, ko zapusti film, se Tom Baxter ozira v dvorano, torej pogleda v kamero, kar je v zgodovini igranega filma od Griffitha naprej eden prvih objektov prepovedi. Ta prepoved velja predvsem za veliki plan, ki še najbolj zapeljuje, vabi in se ponuja v užitek gledalčevega pogleda. Ko se protagonistov pogled »zaleti« v našega, se bodisi streznimo, bodisi ustrašimo ali pa do te meje identificiramo, da nas zlepi z igro, ki je ne vodimo več kot gledalci, temveč kot protagonisti filma. Pogled v kamero – v našem primeru tudi pogled v kinodvorano s presenečeno Cecilijo na stolu – zvrta luknjo v tkivo filmske fikcije. Ker gre za komedijo, ta luknja ni presenetljiva, saj zgolj eno komedijo nadomesti z drugo komedijo. Ko pa gre za drug žanr, so stvari bolj resne.

Rezanje filmskih kadrov

Na depresivno natararico Cecilijo v *Škrlatni roži iz Kaira*, ki v kinu išče odklop in uteho, spominja patološka Egonova mama v filmu *Sladke sanje* (2001), scenarista Mihe Mazzinija in režiserja Saše Podgorška. Egon Vittori (Janko Mandič) odrašča v precej napornih okoliščinah – z religiozno babico, odsotnim očetom in patološko obsedeno mamo (Veronika Drolc), ki v kinu glasno nagovarja filmsko platno. Ob posebni primarni družini so tu še drugi posebneži – med njimi je uničujoč pedofilski učitelj telovadbe (Jernej Šugman). Kot opiše Miha Mazzini v foto stripu: »Vse se začne v kinu Odeon ... kamor Egon redno zahaja ... in gre v kino včasih skupaj z mamo, ki rada svetuje junakom na platnu ...« Predvsem pa trinajstletnega Egona obseda želja, da bi imel gramofon. Smo v sedemdesetih, ko gramofona nima kar vsakdo. Vsekakor pa ni imel vsakdo take mame, ki je rada

vstopala v filme, češ, da mora tam spraviti v prave tirnice kakšno dogajanje in narediti red v situacijah, s katerimi se resno identificira. Ob takih vdorih seveda povzroči v kinu dodatno kino-dogajanje, ki marsikoga živcira, saj poskrbi, da se med filmski projektor in platno vrine naporna streznitvena realnost. Zgodi se, da mati vse moške gledalce – vključno z odvetnikom (Rac Polič) – v kinodvorani nadere kot »prasce«. Prepir takoj dobi širše dimenzije, podobne bohotenju na družbenih omrežjih, ko nek prvoborec začne vpiti, da mu odvetniki, najbrž tudi Rac, niso »zrihtali« odškodnine za rane iz Sutjeske, Neretve, Sedem sekretarjev Skoja, Kozare itd. Ta amarcordovski film o najstniku, ki je v odročnem slovenskem kraju sredi trdoživega socializma sanjal, da bi dobil gramofon, navrže kopicco pripovedi, ki se v marsičem vrtijo okrog kinodvorane in filma. Sladke sanje so mnogokrat grenke, ne glede na to, da jih oddaljeni čas osladi. Lahko zbriše gramofon, prijatelja hipija, prodajalca plošč, strica Vinka in druge, ne more pa zbrisati rane dekllice, ki si jo je zaželel učitelj telovadbe. In proti temu učitelju je Egonova mama ob poistovetenju s filmskimi liki pravi angel, učitelj pa hudič, ki znori, ko je narejena sila nad filmskim telesom, ne da bi občutil greh ob sili, ki jo sam povzroči nad dekličinem telesom. Utrga se mu, ko v filmu, ki ga vrtijo, zmanjka košček z »joški«. Komunistične »prasce«, ki naj bi jih odstranili, obsodi in vpije, da hoče videti »joške«, ki jih je komunistična cenzura izrezala. »Dol s komunisti, dol z rdečo bando, dol s proletarci! Hohštaplerji!« se dere učitelj.

Duh Frankensteinia v *Duhu panja*

Za film in gledalce pa je bolj usodno takrat, ko se iluzija filmskega dogajanja pretopi v nove filmske iluzije, torej ko ne gre več za prestop telesa, ampak tudi duše, ko se v filmu ne pojavlja kino le na način njegovih konkretnih učinkov, temveč ko sledimo usodnim sencam, ki jih le-ta povzroča. Najlepši in najbolj indikativen tovrstni primer nudi španski film *Duh panja* (El espíritu de la colmena, Víctor Erice, 1973), ki je bil več kot preišljeno umeščen na lansko Jesensko filmsko šolo revije Ekran, ki se je ukvarjala z načini filmske reprezentacije filma.

Film se dogaja na hladni španski planoti leta 1940, kmalu po koncu državljanske vojne. Šestletna Ana z nebeškimi, kot oglje črnimi očmi, ki jim ne bi bili kos niti ekspresivni španski slikarji, in njena starejša sestra Isabel živita v veliki hiši na kastiljskem podeželju. Njun oče se večino časa ukvarja s preučevanjem čebel, njuna veliko mlajša mati, osamljena zaradi odročnosti kraja in odtujenega moža, pa dneve preživlja med sanjarjenjem o oddaljenem ljubimcu. V hladno in obubožano vas nekega dne prispe potujoči kino s projekcijo *Frankensteinia* z Bo-

risom Karloffom (James Whale, 1931), ki ga vaščani gledajo z veliko mero suspenza. Sestrarna je film ostal živo v spominu, a o tej izkušnji nista mogli govoriti ne z mamo ne z očetom, saj ju film ni zanimal in sta se raje ukvarjala z drugimi stvarmi. O prizoru deklice, ki omehča pošast in jo predstavi kot ranljivo s tem, ko ji ponudi marjetico, se sestri šepetaje pogovarjata pred spanjem in postopoma filmsko fikcijo pretvarjata v realno bivanje. Ana začne zahajati v hišo, kjer naj bi bil po njenih predstavah Frankenstein, išče sledove njegovih velikih odtisov čevljev in znake duha v vodnjaku. Postopoma in komaj zaznavno otroški fiktivni svet trči ob realnega – v hišo se dejansko zateče vojak osvobodilne vojske, ki ga pokonča režimska oblast, deklica in celotna družina pa si morajo v novi stvarnosti končno pogledati v oči. Film dobesedno utelesi tiste misli francoskega antropologa Edgarja Morina, ko je v knjigi *L'homme imaginaire du cinéma* (Ed. de Minuit, Pariz, 1956; v prevodu Film ili človek iz mašte, Institut za film, Beograd, 1967) razvijal primerjavo med filmom in magijo in zapisal: »Vse, kar lahko rečemo o filmu, velja tudi za človeški duh, za njegovo moč ustvarjanja in ohranjanja podob. (...) Film ne daje le odraza sveta, marveč tudi odraz človeškega duha.« Točno to uprizorita sestri, kjer starejša o filmskem liku Frankensteina govori kot o duhu, s katerim se lahko spoprijateljiš in se z njim pogovarjaš, mlajša sestra pa ta duh potem išče in ga tudi najde v preneseni podobi – namesto Frankensteina je tam vojak.

Poetični in alegorični celovečerni prvenec Víctorja Ericeja, ki upravičeno velja za enega najlepših filmov o moči kina, ima še eno zanimivost, ki jo moram omeniti, četudi je izven tu obravnavane teme. Poleg subtilno obdelane teme o usodnem srečanju filmskih podob, ki prestopijo iz filmskega traku v mentalno polje protagonistov in gledalcev, se ta film odlikuje po izvrstni fotografiji. Ne morete je ne opaziti. Režiser je angažiral direktorja fotografije Luisa Cuadradosa, ki je nekaj let kasneje umrl zaradi možganskega tumorja. Film *Duh panja* je posnel petindevetdeset odstotno slep. Asistent mu je opisal scenografijo, nato pa mu je Cuadrados povedal, kam naj postavi luči in kakšna naj bo jakost vsake izmed njih. Cuadrados je sedem let študiral film in prostovoljno ponavljal nekatere tečaje, da bi se bolje naučil tehnik osvetljevanja nekaterih mojstrov in pridobil ustrezne izkušnje.

Duh panja je med filmi, ki se dotikajo srečanja filma v filmu, zagotovo eden izpovedno najmočnejših, saj ne spregovori le o spominih na razdevičenje očesa s prvimi filmskimi podobami, temveč le-te odpelje v travmatično izkustvo, ko v otroštvu odkrijemo resničnost zunaj imaginarnih podob in imaginarne podobe, ki sprožijo trk z resničnostjo.

V najnovejšem filmu *Zapri oči* (Cerrar los ojos, 2023), ki ga je Víctor Erice posnel petdeset let po filmu *Duh panja*, se prepletanje sedanosti in s filmom kontaminirane preteklosti, ki je zavita v misteriozno izginotje filmskega igralca, le še

poglobi, sicer z nekoliko drugačnimi, a še vedno s »film v filmu« uporabljenimi prijemi.

Kaj počne filmska predstava v kinu?

Na začetku celovečerca *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica*, režiserja Karpa Godine (1982), nam vznemirjenje ob spremljanju kino projekcije filma v filmu pojasni celotni siže, namreč, da gre za pripoved o nekompatibilnosti spektakelskega, kapitalskega in bogatega duha v zaprti, socialistični družbi. Kako se to zgodi?

Na začetku filma vidimo trobentača iz Town and Country Cluba in najavo »Harry Jamesa and his Music Makers«, ki z energično glasbo vpelje glamurozne prizore deklet v brezhibni koreografiji iz filma *Ples na vodi* (Bathing Beauty, George Sidney, 1944) z Esther Williams v zvezdniškem planu. Ko ta vzhaja iz mondene scenografije v *offu* oziroma iz kinodvorane, zaslišimo protestne glasove in žvižganje občinstva, ki z dežniki vpijejo in komentirajo: »Buu, Hollywood! To ni umetnost za proletarce! To ni za socialistično mladino! Dol s kapitalizmom!« Mladi gledalec na to pripomni, da izgleda, da so nekateri v kinu zaradi politike (Zdravko Čoh), njegov sosed (Zoran Predin) pa dopolni, da so drugi tu zaradi ženskih riti ipd.

Tudi skupina mladih glasbenikov, ki jih v filmu pošlje na teren radijska hiša, da bi ljudem takoj po vojni v času prve socialistične petletke dvigovali moralo na delovnih brigadah, v zadrugah in na gradbiščih, ne ustvarja prave umetnosti za proletarce. Kajti jazz in sodobna improvizacija nimata propagandnega poslanstva, da bi odigrala za tiste čase kmalu po drugi vojni potrebno ideološko vlogo. Poskušajo jih spreobrniti – sploh Maks, Maximilijan Koršič (Boris Cavazza), ki je na turneji šef skupine, prekaljeni dirigent in ženskar, poslan na teren, da bi krotil izvajanje prepovedanega jazza in improvizirane muzike. A ideološka prevzgoja glasbenikov ni ravno uspešna. Maks fantom pravi, da je »jazz dekadenca in razvrat«, da ni iz naših logov in ni za naša ušesa. Ampak ima vseeno nekoliko rezerve, saj jih pusti, da malo dihajo po svoje. »Razvedrilo pod prisilo,« pravi, ko poleg zvočnikov na sceno takrat hitro zgrajenih zadružnih domov ali štal in improviziranih odrov prenaša tudi filmske kolute. Jan (Ivo Ban) je ideološko neoporečen *aparatchik*, ki se nadeja, da si bo z vodenjem te ekspedicije, ki naj bi utrjevala vero v socializem, med partijci dvignil ugled. Agitpropovska turneja tragično propade. Sicer pa ve, da odgovornost nosi sistem, glasbeniki, ki niso upogljivi, so le njegove žrtve.

Film v filmu ima v *Rdečem boogiju* posebno vlogo. Kot rečeno, v uvodnih taktih filma predstavlja tisti predmet poželenja, ki ga socializem ni nudil, a ga je tudi

težko utišal. Hollywoodski muzikal je povojno generacijo prečil na način ljubim/sovražim: želimo, a hkrati ideološko zavračamo svet umetelnih in umetnih bleščic, izvezениh na žuljih izkoriščanega dela. V nadaljevanju pa ekipa, ki potuje po podeželju, nosi s seboj filmske obzornike, ki so v tistem času prikazovali našo deželo z dosežki razvoja, uspehov, statističnih vrhuncev, gradnjo vrtcev, šol, zaposlovanjem žensk, skupnih kuhinj ipd. Obzorniki, vredni vse pozornosti filmskih in drugih obdelav, so v tem filmu sicer na novo posneti, a v starem jeziku s tipično *off* pripovedjo, saj se prelijejo v realen čas, ko npr. nagrajeni obiskovalci obale preverjajo, ali je morje zares slano. Prizori, ko so po težko pridobljeni svobodi ljudje potovali do morja in ga v večini tudi prvič videli, so v filmu vtakani na način preizkusnih ali pravih projekcij po vaseh, kjer mlada generacija glasbenikov nič ne reče, a si misli svoje. Koloradski hrošči, ki so jih pobirali s krompirja, so bili iz čisto drugega sveta oziroma filma kot prizori z lepimi ritkami, kakor je rečeno na začetku tega filma. Film o koloradskem hrošču je originalen, tekst, ki je podložen, pa je prenesen iz govora politika, ki v bistvu govori o zunanjih državnih sovražnikih in tem, kako jih uničiti.

Titov kinoprojektor

Ni bilo državnika, ki bi tako strastno gledal filme, kot jih je Tito. Pri njegovem cinefilstvu ni šlo le za strinjanje z Leninom, da ima film pomembno propagandno moč v ideološkem smislu. Tito se je zavedal, da je film tudi učinkovito orodje pri izgradnji njegove podobe in podobe države, ki je ravnokar premagala fašizem in nacizem, kar pa svet ne sme kar tako pozabiti. Ustvarjal je sliko države, ki se v gospodarskem smislu želi čim prej postaviti na noge, zaradi česar potrebuje mednarodne zaveznike. Snemanje velikih vojnih spektaklov, ki jih je podpiral in se ob tem zavzemal, da so k nam prihajali svetovni zvezdniki, mu je dajal pečat voditelja, ki vzpodbuja tudi sodobne umetniške zvrsti, ki se o filmu suvereno pogovarja in mu izkazuje podporo. Ni slučajno, da je v času izjemno odmevnega Festa v Beogradu podelil filmska odlikovanja. Na spisek odlikovanih so mu predložili deset režiserjev: Chaplina, Buñuela, Laurence Oliviera, Johna Forda, Fritza Langa, Viscontija, Kurosavo, Renoira, Bergmana in druge. Tito je spisek dopolnil še s predstavnikom neuvrščenih in dodal prodornega Indijca Satjadžita Raja. Sicer je na spisku negotovo visel v zraku John Ford, ker so ga imeli za antikomunista, a je obstal, saj je Tito oboževal tudi vesterne. In prav John Ford je bil prvi, ki se mu je zahvalil za odlikovanje, rekoč, da je zelo počaščen, ker ga je odlikoval eden največjih borcev proti fašizmu.

Seveda Titova javna naklonjenost filmu ni bila večna, kajti s pojavom novega jugoslovanskega filma oziroma črnega vala se je prizadeto umaknil, češ, da je kritičnost črnovalovcev izdaja vseh prizadevanj za boljši jutri.

Ampak filme je še vedno gotal tako rekoč vsak dan. Njegov kinooperater Leka, poznan tudi iz dokumentarca *Cinema Komunisto* (Mila Turajlić, 2010), je priznal, da mu je zmanjkalo filmov, ki so jih takrat vrteli v Jugoslaviji. Od marca 1949 pa vse do poslednjih dni njegovega življenja so natančno vodili evidenco o filmih, ki jih je gledal. Po tem spisku sodeč je v tem obdobju videl 8.801 film, kar pomeni povprečno 285 v letu. Ivan Somrak, v letih 1948–1975 uslužbenec Titove varnostne službe, nam je pripovedoval, da je Tito rad poudarjal, da se ob filmih zvečer sprosti in spočije. Tudi Jože Smole se je v oddaji *Povečava* (epizoda *Vojna in mir & Tito in film*, avtorica Majda Širca, režija Slavko Hren, maj 1995, TV Slovenija) spominjal, da so ga včasih želeli prelisičiti in mu podtaknili film, ki ga je že videl, a je to kmalu »pogruntal«. Tudi štiri ali šesturne filme oziroma serije je gledal tako rekoč brez pavze – vsaj tako je opisoval projekcijo filma v štirih delih *Vojna in mir* (*Voyna i mir*, Sergej Bondarčuk, 1966/67), ki so jo na kratko prekini-li zaradi takratnih dogodkov na Češkoslovaškem.

Kot rečeno, pri Titu ni šlo le za zvesto spremljanje filmskih predstav, temveč tudi za zvesto druženje s filmskimi delavci. Znano je, da je po projekcijah na Puljskem filmskem festivalu nekatere filmske avtorje vabil na Brione. Jože Babič je v omenjeni *Povečavi* pripovedoval, da je poleti vabil tudi v zidanico, ki je bila na pol pod zemljo. »Natakarji so nam ponudili hladno pivo, ki so ga vsi z užitkom čakali, a kmalu tudi ugotovili, da gre za potegavščino. Tito nam je namreč serviral umetne kozarce, ki so imeli dvojno steno, tako da sploh nismo prišli do piva, medtem ko je Tito s spremstvom nazdravljaval in pripomnil, da tudi oni znajo uporabiti filmske trike, ne le mi režiserji,« je pripovedoval Jože Babič in dodal: »S prijateljem Štiglicem sva se spogledala, zadeva se nama ni zdela na nivoju, ampak sva pač morala tuliti z volkovi.«

Očišče kamere, očišče avtorja

Pionir slovenskega filma Metod Badjura (1896–1971) je odraščal v Zagorju. Ko je imel šest let, je prišel v Zagorje potujoči kino. Spominjal se je, da je bila kino predstava v gostilni pri Habetu. Oče je v kino/gostilno peljal tudi sinove. Metodu je ostalo živo v spominu, da se je občinstvo skrilo pod stole in da so otroci zbežali ven, ko je lokomotiva prisopihala v prvi plan. Skratka, tudi našega filmskega pionirja, ki je celo življenje sanjaril, da bo posnel film o Zlatorogu, je pa posnel odlične dokumentarne, kratke, zgodovinske, pričevalne in druge filme,

je film v rani mladosti zaslepil do te mere, da se je po prvi vojni, v kateri je bil telefonist (in tudi hudo ranjen), odločil za študij fotografije in filma na Dunaju.

Če bi bila kamera v filmu *Prihod vlaka na postajo* (L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat, Lumière, 1896) postavljena na nevtralnem, objektivnem, primerno oddaljenem in splošno uporabnem mestu (a tako mesto sploh obstaja?), se gledalci ob pogledu na prihajajoči vlak mogoče ne bi poskrili pod mize in zbežali v strahu, da jih le-ta ne bi povozil. Hočem reči, da je točka pogleda že režija, saj pomeni določitev plana, kadra in tudi naracije. Pomeni izbor.

A izboru za poklic filmskega ustvarjalca v številnih primerih botruje tudi prvi stik s filmskimi slikami. Kot sem omenila v tem tekstu, je bilo takih stikov med pomembnimi ustvarjalci kar nekaj, še več jih je ostalo neopisanih. In vsi se radi tega spominjajo. Kajti zadnje filmsko dejanje, torej prihod snopa osvetljenih žarkov na platno, ki ga ujamejo gledalčeve oči, je del res velikega izuma in doživetij, ki nam segajo v intimo, spreminjajo poglede na svet, plemenitijo ali pa razvnamajo našo dušo in nas predstavljajo v nove svetove, ki jih ob režiserju vedno avtorsko dodelujemo tudi mi gledalci. Zato je film umetnost, ki ne bo nikoli prenehala živeti in lagati.

Halil Uysal (Dağ)

»Zanašam se na gore ...«

Rojstvo gverilskega filma

Rodil sem se leta 1973 v Nemčiji kot prvi otrok očetu iz Izmirja¹ in materi iz Aĝrija.² V času osnovne šole sem bil razpet med Izmirjem in Nemčijo. Srednjo in višjo stopnjo sem zaključil na zasebnem turškem kolidžu v Izmirju. Takoj zatem sem odšel v Evropo, kjer sem podnevi služboval, v večerni šoli pa se udeleževal fotografskih tečajev. V teh treh letih sem spoznal osvobodilno gibanje. Leta 1994 sem se priključil ustanavljanju MED TV, prvega kurdskega televizijskega kanala v Evropi. 1. aprila 1995 sem kot pomočnik nemškega snemalca odpotoval na Bližnji vzhod na snemanje intervjuja z Abdullahom Öcalanom. Med intervjujem v osrednji partijski šoli PKK (Delavske stranke Kurdistan, op. p.) sem se zbližal z gverilci in gverilkami. Po tem intervjuju z Abdullahom Öcalanom, ki je bil tudi moje prvo pomenljivo delo, sem se odločil, da se ne bom vrnil in da bom tukaj nadaljeval svojo življenjsko pot. Moje življenje se odtelej odvija skupaj z borci in borkami za svobodo v gorah Kurdistan.

Moja pot k filmu

Nikoli si ne bi mislil, da bom nekoč posnel film. Niti v sanjah ... Če se ne bi odpravil v gore in postal gverilec, če ne bi spoznal otrok kurdskega ljudstva in ne bi bil priča njihovim doživetjem, filma ne bi mogel posneti. Zato zame film predstavlja tudi moje potovanje v gorah. Potovanje, ki se je začelo s fotografijo.

1 Turško mesto na obali Egejskega morja.

2 Pretežno kurdsko mesto v Severnem Kurdistanu na meji z Armenijo.



Halil Uysal (levo) s predsednikom PKK Abdullahom Öcalanom leta 1995 v osrednji partijski šoli v Damasku. Vir: Halil Uysal (Dağ) (2023): *Mein Herz schlägt für die Berge*. Weşanên Meyman.

V tej deželi se nisem rodil in odraščal. Razen njenih gora, dežele, ki jo imenujemo Kurdistan, nisem nikoli prepotoval. Zgolj iz daljave sem lahko opazoval luči mest. Sem pa plaval v rekah te dežele, se dotikal njenega skalovja, moj pot se je mešal z njeno zeleno, poletno vročino. Tukaj sem sklepal nova prijateljstva, tukaj so moji prijatelji in prijateljice padli. Živel sem z ljudmi teh gora, v katere sem se odpravil samo fotografirati. Z njimi sem delil hrano, odeje in mraz. Pričeval sem njihovi smrti.

Sprva sem se počutil kot tujec. Vzhod za Izmirjem zame ni obstajal. Vedel sem le, da moja mati izvira iz Aĝrija. To je bilo vse. Ni mi bilo mar, da bi izvedel več. Kurdsko ljudstvo sem spoznal šele v gverili. Pred tem sem bival z njim v različnih obdobjih na različnih krajih. Ampak šele gverilci in gverilke so bili prvi ljudje, ki sem jih zavestno sprejel kot Kurde in Kurdinje. Pred ljudstvom samim sem torej spoznal njegove heroje in herojke. Kar naenkrat sem se spoprijateljil z najbolj dinamičnimi in najlepšimi izbranci in izbrankami ljudstva. Mogoče sem imel s tem največjo srečo.

Pomlad leta 1995, ko sem z omejenim znanjem fotografije in kamere pristal v svetem mestu Bližnjega vzhoda Damasku,³ predstavlja začetek mojega boja in poslanstva. Star sem bil šele 22 let. V Izmirju sem obiskoval zasebno šolo. V

³ Osrednja partijska šola PKK se je med letoma 1992 in 1998 nahajala v Damasku.

Evropi sem se zanimal za različne poklice, a nobeden mi ni odgovarjal na moja vprašanja. Bližnjemu vzhodu sem se posvetil kot neizurjen fotograf. V dneh, ko sem, puščajoč vse za seboj, potoval v središče Bližnjega vzhoda, sem se odločil, da se ne bom vrnil. Poln zagona sem čutil, da bom tam našel vse, kar sem iskal v življenju in poklicu. Zatekel sem se v nepoznan del sveta, k nepoznanemu ljudstvu, katerega jezika niti besede nisem razumel. Moja fotoaparati in kamera sta bila pripravljena na novo življenje. Moja duša je bila pripravljena to življenje brezmejno zaživeti. Moje potovanje v življenja borcev in bork za svobodo se je začelo hkrati z mojim potovanjem v svet podob. Navdušenje nad obema vzporednima potovanjema se je dolga leta med seboj oplajalo. Ampak takrat še nisem mogel vedeti, da me bodo doživetja v gorah Kurdistana nekega dne naplavila na bregove kina.

V gorah sem vrsto let uporabljal fotoaparati in kamero. Opažam, da so se podobe, ki sem jih posnel kot vzhičen novinec, sčasoma spremenile v ničvredno blago. Več kot sem z gverilci živel, jih spoznaval, videval, vzljubil in se z njimi spoprijateljil, bolj sem se trudil ujeti njihove obraze in besede. In tako sem prišel do prvega načela svojega življenja in poklica: niti enega, v gorah ujetega obraza, niti ene besede ne bi z ničemer zamenjal. Ničesar nisem želel izpustiti, nisem želel stati ob strani, ampak se premakniti v središče vsega tega.

Besede in obrazi gora

Besede in obrazi gora so zame najmočnejši izraz stvaritve nekega ljudstva. Zame so edini razlog, da že leta romam po tem koščku Zemlje. Moji prijatelji in prijateljice z gora so postali predmet mojega pogleda in osebe mojega srca. Včasih sem jih opazoval skozi objektiv, a večinoma smo bili skupaj. Včasih sem bil tujec, včasih njih del. Iz gore na goro sem hitel za njimi. Za vsak premagan vrh in vsak dosežen cilj me je zalival pot. Dal sem vse od sebe, da bi ujel vsako besedo in vsak obraz. Ampak globoko v sebi sem vedno znova čutil bolečino, da jih nikoli ne morem prav dojeti. Vedno je nekaj manjkalo. Ob posnetih gorah so, čakajoč, da jih ujame, ostale neštete besede in obrazi. Besede in obraze, ki jih nisem uspel posneti, sem naslikal v svojem srcu. Imenujem jih podobe mojega srca. Temne noči, boleče pesmi, tiho smejanje, otroško nedolžne norčije, skrivne ljubezni, ki jih noben objektiv tega sveta ne more ujeti, so našle prostor v mojem srcu.

Na tej točki je v moje življenje vstopilo filmanje. V mojem srcu se je nakopičilo toliko podob, da sem moral poiskati način, kako jih izraziti. Možnost za to sem našel v filmu. Prišel je čas, da ujame doživetja iz dežele, ki jo lahko bolj kot

kadarkoli doslej imenujem domovina, in jih tako ovekovečim. Rad bi, da se ljudje spominjajo tega, kar se je tukaj zgodilo. Spominjanje pomeni osvoboditev. Pozaba pa izginotje. Zato ne morem ničesar pozabiti, vse doživeto nosim v sebi, prav tako kot ti ljudje v gorah. Zapisan sem podobam, ki jih je ujelo moje srce. Vendar naš spomin ni sposoben vseh doživetij prenesti v prihodnost. Zobu časa se ne moremo zoperstaviti. Zato je za nas neobhodno, da delimo v spominu naložene podobe, misli in občutke in jih naredimo vsem dostopne.

Te vojne nikoli nisem doživel kot drugi gverilci in gverilke. Izročila vojne nisem sprejel z odgovornostjo gverilca. Nisem se z ramo ob rami boril, loveč sapo, v prvih bojnih linijah. To, da sem bil na tej poti vedno korak zadaj, me je neprestano žalostilo. Verjetno bi imel mirnejšo vest, če bi bil navaden gverilec. To je temelj mojega filmskega ustvarjanja.

Če se ne bom trudil v gorah doživetega prenesti zunanjemu svetu in človeštvu, se bom počutil krivega. To bi bila moja največja krivda. Zato ne izpuščam projektov, ampak jih vztrajno zasledujem. Želja po pažnji svojih prijateljev, prepričan in samega sebe me drži na preži. Zato vztrajam pri filmanju. Verjamem v to, da lahko kino, ki je zaživel v gorah, izrazi življenje, ki ga imenujemo gverilsko. Morda bo film ob vsem ostalem deloval kot malenkost, ampak njegov jezik bo dal glas goram in otrokom gora, kurdskega ljudstvu. Če sredi te vojne nečesa manjka, je to morda prav kino. Temu času, v katerem so izdaja, prevara in prodajanje sebe ter svojega ljudstva dosegli vrhunec, ko se poskuša popačiti kurdski spomin, bi nadvse rad odgovarjal kot gverilec. Z besom gverilca bi rad korakal naprej in tako razbil podlost temne zgodovine. Ker nisem mogel biti takšen kot drugi gverilci in gverilke, delam zdaj filme.

Gverila je vse. Tega se zelo dobro zavedam. Če bo gverila nekoč poražena, bo vse izgubljeno. Ostale ne bodo ne fotografije, ne pisanja in ne filmi. Zato sem tukaj, zato sem v gorah, zato sem v gverili. Tudi filme lahko delam zgolj tukaj – sredi gverile. Če si karkoli želim, je to zgolj od gverile. Če podajam roke, jih podajam zgolj gverili. Morda bodo rekli, da gore niso pravi kraj za delanje filmov. Ampak filmov ne morem snemati nikjer drugje. Ker verjamem v te gore in otroke gora. Vem, da v teoriji lahko posnameš te filme tudi drugje. Mnogi naši prijatelji in prijateljice to tudi udejanjajo. Vendar sam živim za gverilski film. Do tega sta me privedli moja življenjska in filmska pot.

Poriv

Čutim poriv za to. Občutek, ki sem ga na začetku filmskega ustvarjanja najmočnejše občutil, je poriv za to. Začutil sem poriv, da moram vse to, kar je moja duša sprejela v teh letih v gverili, napolniti z življenjem. S filmom nisem imel izkušenj, o njem nisem imel pojma. Zaupal pa sem idejnemu svetu, v katerem sem živel. Zaupal sem gorskemu načinu gledanja in mišljenja.

Sprva sem nekaj časa čakal. Pričakoval sem, da si kurdski filmarji in filmarke ne bodo zatiskali oči pred gverilo in realnostjo, ki je temu ljudstvu znova podarila življenje. Če bi naj kurdski kino stopil v novo fazo, bi se ta morala sprožiti izven obstoječega sistema. Vsebina in oblika kurdskega kina vendar ne moreta nastajati v Teheranu, Bagdadu ali Istanbulu. Enako velja za evropska mesta. Prvi filmi Kurdov in Kurdinj ali o njih, ki so me dosegli, so me razočarali. Filmii so govorili o revnih Kurdi in Kurdinjah. Kot da ne bi bilo druge možnosti, razen kurdskega človeka prikazati skozi njegovo uboštvo in nemoč. A v gorah Kurdistana sem spoznal junaške ljudi in z njimi preživel več let. Do določene mere je prikazovanje revnega Kurda in revne Kurdinje še možno razumeti. Vendar sem takrat prvič začutil, da vztrajanje pri teh likih temelji na zmoti kurdskih režiser in režiserjev. Obstoj revnih Kurdov in Kurdinj seveda nisem mogel tajiti, a ta bi moral biti le izhodišče za revolucionarno fazo. Če pa se ta približek vzdržuje, pa to lahko pomeni zgolj zgrešeno interpretacijo.

Prepričan sem bil, da je prišel čas za filme o kurdskih junakih in junakinjah. Kurdski režiserji in režiserke, kurdski filmarji in filmarke se temu ne bi smeli več izogibati. Nahajali smo se v času junaštva, ki je odločilno oblikovalo zadnjih trideset let Kurdov in Kurdinj. Teh junakov in junakinj ni bilo več mogoče ignorirati. Kurdske matere so v zadnjih tridesetih letih dale najplemenitejše junake in junakinje človeške zgodovine. Na svet niso spravile samo ubožcev. Kurdski otroci so v gorah pisali epe. Te ljudi sem spoznal, se z njimi spoprijateljil, z njimi živel. Ne morejo se ti, ki delujejo v imenu kurdskega kina, preprosto delati, kot da se nič od tega ne bi zgodilo.

Na meni je torej bilo, da posnamem film o junaških Kurdi in Kurdinjah. Medtem ko drugi pripovedujejo o bedi, bi jaz poročal o junaštvu. Kurdsko ljudstvo si je po tridesetih letih oboroženega odpora to zaslužilo. Ko se ljudstvo dvigne na tisočih padlih, ko se dostojanstveno poklanja svojim otrokom v gorah, na vso moč kriči, da obstaja; in če kurdski umetniki in umetnice kljub vsemu tega ne vidijo, za to ne more biti opravičila.

Brez predznanja in izkušenj sem začel z delom. Zavedal sem se, da kurdski filmarji in filmarke filma *Tîrêj*⁴ ne bodo niti opazili. Ampak hotel sem pokazati,

4 Prvi v gorah posneti film Halila Dağa iz leta 2002.

da je na Kurde in Kurdinje možno pogledati z drugega zornega kota. In pri tem vztrajati. Zavedal sem se, da sem daleč od filmske estetike, a zaupal sem pogledu gora. Odločen sem bil, da bom ne le z besedami, ampak z dejanji dokazal, da je na Kurde in Kurdinje nujno gledati z očmi Kurda in ne tujca ali Zahodnjaka. Vedel sem, da iz tega izhaja največja zmeta.

Kurdska umetnica in kurdski filmar sta na lastno družbo gledala z Zahoda, iz Teherana, iz Istanbula. To je bila moja največja kritika. Nujno je bilo pogledati na kurdsko ljudstvo z gora. Ne z očmi drugega, ampak z lastnimi. Vidik kurdskih režiserjev in režiserk ni bil pogled kurdskega ljudstva. To predstavlja mogoče največjo napako kurdskih intelektualcev. Nemogoče je spregledati to tujost. Kurdski režiserji in režiserke gledajo kot tujci na lastno kurdsko ljudstvo. Na družbo gledajo tako, kot želijo drugi.

Kurdski kino se bo začel v gorah. Šele ko bomo kurdski umetniki in umetnice uspeli prepoznati gore, bomo lahko ustvarili lasten kino. Gore so največja od kurdskega ljudstva ustvarjena dobrina. Gore predstavljajo najobsežnejšo zbirko in najobsežnejši spomin kurdskega ljudstva. Ta zaklad izhaja iz mladih teles kurdskih otrok. Gore kot edina opora Kurdov in Kurdinj prekašajo vso človeško zgodovino. Kurdsko ljudstvo je ustvarilo gore. Mišljenje in videnje v gorah je Kurdom in Kurdinjam lastno. Iz tega razloga bosta tako kurdska umetnost kot kurdski kino ustvarjena tukaj.

Kurdski filmarji in filmarke ne bi smeli svojega idejnega sveta iskati v daljavi, v mestih, ki nas odtujujejo, ampak v gorah. To je ena izmed mojih dolžnosti. Eden mojih ciljev je, da bi to razumeli. To sem vedno skušal izraziti. Kurdskim filmarjem in filmarkam sem hotel pokazati, da moramo biti ponosni na svoje ljudstvo. Namesto da sočustvujemo z njim kot tujci, moramo končno spregledati, kakšne veličine je to ljudstvo zmožno. Ko ljudstvo tisoče svojih otrok pošlje v gore, se moramo biti umetniki sposobni dotakniti njegovega srca. V nasprotnem primeru ne bomo zmožni delati filmov za to ljudstvo.

Moja pot ...

Filmi, ki smo jih v preteklih petih letih posneli v gorah, od *Tîrêja* do *Bêrîtan*,⁵ niso samo naši. Pripadajo vsem gverilcem in gverilkam, ki bivajo v gorah. To je najlepše na gorah. Vse tukaj ustvarjeno pripada vsem. Od bojnih akcij do najobičajnejših opravil – vse pripada vsem. Vsi sprejemajo vse, kot bi to sami naredili. Nato se o tem debatira in kritizira tisto, kar je napačno in pomanjkljivo. Vsi naši projekti so plod takšnega razvoja. Ne le filmska ekipa, vse gverilske enote v gorah so debatirale o naših filmih, kritika pa je prihajala tudi iz oddaljenih krajev. Sprva zame to ni bilo enostavno. S težavo sem sprejemal kritiko prijateljev in prijateljic, ki o kinu niso imeli pojma. Nihče v gverili ni imel izkušenj s filmanjem. Vsak pa je imel kaj za povedati. Najprej sem večino kritik jemal kot napačne.

Kasneje sem spredidel bistveno. Pripovedoval sem o gverili. Ampak moji prijatelji in prijateljice se v mojem delu niso mogli prepoznati. Kazalo je, da gverile nisem upodabljal pravilno. Ta resnica se je skrivala za njihovimi besedami in kritiko. Razkrila mi je, da mi še ni uspelo prodreti v njihova srca. Odtlej sem postopal temeljiteje. Gverili sem se trudil bolje prisluhniti in prodreti globlje k bistvu. Nihče od njih ni imel akademskega filmskega znanja. Nekateri si že več let niso ogledali niti filma. A moje delo so obravnavali kot svoje lastno, ga temu primerno kritizirali in se včasih razburjali.

Sprva sem bil pogosto užaljen, kasneje pa sem se naučil to držo vzljubiti. Da so moje delo, film, ki sem ga posnel, gledali kot svoje lastno in si želeli nekaj boljšega, me je osrečevalo. Opazil sem, da se je v vsem tem času v meni nekaj nakopičilo. Če sem se podal na pot pripovedovanja o gverili, sem jim moral vse do konca prisluhniti in se dotakniti njihovih src.

Zato sem vsak projekt vedno najprej pokazal gverili. Zdaj sem resno vzel tudi najbolj vsakdanje opazke. Če so razkrivale resnico, bi me morale usmeriti na pravo pot. Začutil sem, da se vsa umetnost skriva v besedah gverile. In tako sem se v lastni duši lahko začel boriti z največjo šibkostjo kurdskih umetnikov in umetnic, kurdskih filmarjev in filmark.

Prvi korak umetnika in umetnice mora biti, da pograbi ugovore ljudstva. Sicer ne bosta uspešna vsem akademskim nazivom in najboljšemu tehničnemu

5 Leta 2006 posnet film Halila Dağa o boju kurdske gverilke Gülnaz Karataş s partizanskim imenom Bêrîtan. Bêrîtan se je oboroženemu boju kot dvajsetletna študentka pridružila leta 1991. In se hitro povzpela do gverilske poveljnice. Kljub le letu in pol v gorah je odigrala pomembno vlogo v spolnem in razrednem boju znotraj PKK in posthumno močno vplivala na oblikovanje avtonomnega ženskega organiziranja. Bêrîtan je svoje življenje dala jeseni 1992 v tako imenovani »južni vojni« s turško vojsko in pešmergami, enotami pod nadzorom Demokratske stranke Kurdistana, ki jo v Iraškem Kurdistanu obvladuje družina Barzani. Proti prodirajočemu nasprotniku se je borila do zadnjega naboja, na koncu pa uničila svoje orožje in se vrgla s čeri, da je pešmerge ne bi zajele.

šolanju navkljub. Prvi vprašanji, ki si ju morata postaviti, sta: Kaj doživlja njuno ljudstvo? Kaj so njegovi temeljni ugovori? Ni dovolj, da se to sprašujeta in predlagata odgovore, te ugovore morata tudi sama živeti. Umetnik in umetnica namreč nista pred ali za ljudstvom, temveč med njim. Na lastno ljudstvo ne smeta gledati kot na objekt, ki ga je treba obravnavati v polju umetnosti, ampak kot na subjekt svojega življenja. Če hočeta posneti film o vojni, se morata potopiti v svet bork in borcev. Če hočeta posneti film o lastnem ljudstvu, morata na platno prenesti boje kurdskega ljudstva in turške države v uličicah in na cestah Ameda pomladi 2006. Če hočeta posneti film o otroku, morata na lastne oči videti in z lastnimi ušesi slišati besede matere, ki v rokah nosi svojega, od policije umorjenega otroka.

Umetnica in umetnik lastnega ljudstva ne opazujeta od daleč, ampak živita med njim. Režiserka in režiser, ki živita oddaljeno od ljudstva, ki razmišljata kot begunca in čutita kot tujca, lahko kljub temu ustvarjata filme. Ampak to ne bo ljudski kino. Prava umetnica in umetnik se smejeta in jočeta z ljudstvom, se z njim borita z ramo ob rami na ulici in sta pripravljena zanj dati tudi življenje, če je to potrebno. Mogoče bi veliko lažje snemali filme, če bi bili filmarji kakšnega drugega ljudstva. Mogoče o tem sploh ne bi izgubljali besed. Če pa smo si kot umetniki ljudstva, ki vodi gverilsko vojno, za cilj postavili ustvarjanje umetnosti in kina, potem moramo preizprašati lastna življenja.

Do filma *Bêritan* sem mirne vesti uslišal na stotine kritik gverilk in gverilcev. Ljudi, ki so otroci ljudstva. Katerih besede so besede ljudstva. Tiste, ki so molčali, sem po mnenju povprašal sam. Slišati sem želel, kako blizu sem ljudstvu in njegovim otrokom. Pred vsakim filmskim projektom sem vedno veliko časa preživel v gverilskih enotah. Vonjati sem skušal pot na njihovih obrazih, brati hrepenenje na njihovih ustnih, zagrabiti ljubezen v njihovih srcih. To je moja filmska pot.

Pravljica in melodija ...

Zgodbe mojih filmov so pravzaprav večje kot filmi sami. Ta pesem se je začela nekje, nekoč dolgo pred menoj. Enkrat sem prisluhnil njenemu zvenu in jo, čeprav sramežljivo, začel mnogo kasneje tudi sam prepevati.

Da sem sam priča svojim zgodbam, predstavlja po drugi strani tudi nemajhno težavo. Če bi zgodbe zgolj slišal ali jih prebral, bi bilo moje delo morebiti lažje. Sprva sem mislil, da je v tem prednost, da sem sam doživel zgodbe in v njih skrite bolečine, žalost in čustva. Sčasoma sem spoznal, da temu ni tako. Primanjkovalo mi je znanja in izkušenj, da bi zgodbo ufilmil. Zato sem se dolgo držal nazaj.

Nekje pa sem vendar moral začeti, da bi lahko postal dorasel svoji nalogi. In tako sem bil prve zgodbe prisiljen žrtvovati svoji neizkušeni. Še danes sem potrpetar zaradi tega. Želja, da bi film *Tîrêj* posnel še enkrat, mi ne da miru.

Prepoznal sem naslednje: skrivnost kurdskega kina ne počiva v realnosti, ampak v pravljici. Ne morem pripovedovati zgodbe, ki ji ne pripadam, v kateri se ne morem znova najti, ki ni del moje duše. *Tîrêj* je v teh gorah živel pred menoj. Kot zdravnik in gverilski poveljnik. Le enkrat sem ga srečal na gorskih poteh. V spominu so mi ostale zgolj njegove oči in postava. Leta kasneje, v noči, ko so ga ranili, sem v neopisljivem nočnem hladu poleg štiri tisoč let stare melodije prek radia poslušal njegove poslednje besede. Medtem ko je ranjen ležal na položaju in poln ponižnosti izrekal »pozdrave vsem tovarišem in sožalje kurdskega ljudstvu«, nisem mogel zadrževati solza. *Tîrêjeve* zadnje besede so me zadele neposredno v srce.

Moji filmi se približujejo pravljicam. Vendar se mi vsakič znova, ko si ogledam končni izdelek, zdi, da mi spet ni uspelo. Kljub temu raje nadaljujem, kot da bi čakal. Če bi lahko začel z gledanjem filmov, bi bil gotovo pod vplivom številnih režiserjev in režiserk. Ampak takrat dostopa do filmov nismo imeli. Zdaj menim, da je bilo dobro, da smo bili brez dostopa. Tako so name namesto režiserk in režiserjev vplivali pisatelji. Pravi temelj mojih filmov so na primer oblikovale analize junakov Victorja Hugoja, neverjetni motivi Orhana Pamuka in zgodbe Murathana Mungana iz Kurdistana. To so po mojem mnenju trije zelo močni literati. Iz njihovih del sem lahko izbral izjemne podobe. Trdna vsebinska struktura in pripovedna oblika njihovih knjig sta name močno vplivali. Čeprav se z njimi seveda ne morem primerjati, njihovega prispevka h gverilskim filmom ne morem tajiti. Še vedno imam pred vsakim snemanjem pri sebi knjigo enega od teh pisateljev. Katera knjiga je to, ne določam jaz. Kot bi se dogovorili sami med seboj, me ena od njihovih knjig pričaka na začetku snemanja. Potem molče pripovedujejo svojo pravljico in nenadoma postanejo del filma.

Skrivnost kurdskega kina ni v besedi, temveč melodiji ...

Prepričan sem, da kurdske filmarke in filmarji ne moremo ustvarjati kurdskega kina samo skozi kurdske filme in obravnavo kurdskih tem. Vzor za kino je lahko globina kurdske glasbe. Kjerkoli in v kakršnihkoli okoliščinah kurdskih melodij nikoli ni možno preslišati. Razpoznavne so sredi vsakršnih zvokov in hrupa. Med snemanjem *Bêrîtan* sem sodeloval s kurdskim dekletom. Med vsa-

kim odmorom sem to lepo dekle z gora nad Colemêrgom⁶ prosil, da nam zapoje kakšno pesem. Niti sam ne vem, zakaj. Ne vem, kaj me je v njenih kurdskih pesmih, ki jih nisem niti razumel, tako pritegnilo. Mogoče samo sanjarim, ampak v svojih filmih se trudim zajeti edinstveno melodijo kurdske glasbe in v kurdskih pravljičah skrito resnico. Ta štiri tisoč let stara žila, te melodije in pravljičice še danes napajajo jedro kurdske umetnosti. Tudi izhodišče kurdskega filma ni daleč od tega, skriva se v neprikriti resnici, na srečališču pravljič in melodij, ki ga poosebljajo *dengbêji*.⁷ Želim si, da bi jih lahko razumel. To je moja samokritika.

Tveganje ...

V teh gorah obstaja rek, ki ga gverila rada uporablja. Če se boste enkrat podali v gore, bo morda prvo, kar boste slišali. Vaš vodnik ali vaša vodnica bosta takrat rekla: »Najboljša pot je tista, ki jo poznaš« in vas vodila po poteh, ki so jima zelo dobro poznane. Da to ni kar nek rek, ampak pregovor, ki izhaja iz srca gverile, sem se naučil razumeti med svojim bivanjem v gorah. Ta stavek se skriva celo v skritih koticah kurdske zavesti. Zaslutil sem ga v samotnosti duše vsakega Kurda in vsake Kurdinje, ki sem ju srečal.

Sčasoma sem ugotovil, da ta nepisan zakon določa okvir mojega življenja v gorah in da moje delo pridobiva na obliki v skladu s tem načelom. Vedno, ko se spomnim tega stavka, ki ga je pred leti izrekel naš vodnik, se moram nasmejati. Verjamem, da so tako kurdski kino kot Kurdi in Kurdinje sami s to neskaljeno resnico močno zvezani. V njej se skriva šifra srca kurdskega ljudstva. Zavedam se, da kurdski filmarji kurdskega človeka ne moremo dojeti, če ne razvozlamo te šifre in dešifriramo kurdskega življenja. Na tam mestu moram dodati, da univerzalnih načel ni mogoče udejanjati, če ne razumeš lastnega ljudstva. Pot do drugih vodi čez nas same. Onkraj nas ni nič univerzalnega.

Kurdsko ljudstvo v svojem razvoju ni primerljivo z nobenim drugim. Medtem ko so ljudstva na Zemlji preživela večinoma podoben razvoj, se je kurdsko ljudstvo razvijalo na sebi lasten način ali razvoj ustavilo, če zanj ni bilo možnosti – včasih je celo prenehalo živeti. Povedati želim naslednje: kurdsko ljudstvo si je skozi zgodovino utiralo svojo pot ali pa mirovalo na mestu. Prednost pred asfaltiranimi cestami civilizacije je dajalo skalnatim potem gora. Ne zaradi po

6 Severno kurdsko mesto, ki leži v trikotniku med Turčijo, Iranom in Irakom.

7 *Dengbêj* je kurdski ljudski pevec ali pevka, ki po stari epski tradiciji prepeva pesmi brez instrumentalne spremljave.

manjkanja znanja, temveč zaradi nagnjenosti duše k svobodi. Mogoče so Kurdi in Kurdinje prav zaradi te vrline najstarejše zgodovinsko ljudstvo in arterija, na kateri je zrasla civilizacija.

Ne morem vedeti, kdaj bo kurdski kino ujel to resničnost. »Kaj sploh smo, razen zgodovine? Smo kaj več kot nič, če nismo svoja zgodovina?« se je vprašal lepi človek na otoku Imrali.⁸ Opozoril je na to, da se morata kurdski umetnik in umetnica usidrati v zgodovini svojega ljudstva. Narava kurdskega človeka zavrača, da bi bil zgolj kopija, izvržek, grob osnutek nekoga drugega. Raje stoletja potrpežljivo čaka v svoji enostavnosti, kot da bi prevzela obliko nekoga drugega. Takšne barve so Kurdi in Kurdinje. Kurdski umetniki in umetnice, filmarji in filmarke moramo to barvo znati ujeti. Ne smemo pozabiti, da vse poti zgodovine vodijo čez Kurdistan, kurdsko ljudstvo pa še naprej v gorah odkriva nove steze. Temu bi lahko rekli uporništvu ali trma. Ne glede na to, kakšno ime ji damo, je to kurdska drža. Drugače je ne moremo poimenovati. Kurdska umetnica in umetnik se morata oprijeti te kurdske drža, te nagnjenosti k svobodi. Kurdi in Kurdinje so v filmsko sfero res vstopili pozno. Civilizacija jih je na tem področju prehitela mogoče za stoletje. Nihče izmed nas ne more zanikati vrednosti tega, kar je doslej ustvarila filmska umetnost. Kurdske filmarke in filmarji moramo to raziskati, se tega priučiti in si to prisvojiti.

Še pomembneje od tega pa je, da si kurdski filmarji in filmarke utremo lastno pot. Uspešno lahko napredujemo po stezah, ki so jih utrli drugi, tako tematiziramo Kurde in Kurdinje in žanjemo aplavz. A to še niti približno ne pomeni, da smo kurdski filmarji in filmarke in da delamo kurdski kino. Zavedam se, da kino v današnjih okoliščinah predstavlja tržno blago in da je treba vstopiti na trg, če želiš svoj izdelek približati množicam. Vem, da se kurdski kino trudi preživeti v zobeh tega kolesja. Z gora čutim, da se filmski ustvarjalci srečujejo s težavami, saj ne premorejo lastnega sektorja in trga. Ampak hkrati se mi želja in sla po preživetju na filmskem trgu za kurdske ustvarjalce kažeta kot sramota. Vem, da so za snemanje filmov potrebni finančni viri in podpora, a je zmotno misliti, da je bistveni problem kurdskega filma neobstoječi trg. Menim, da lahko kurdski kino preživi le onkraj tega trga in ne na njem. Več mi pomeni, da si kurdske filme iz rok v roke na skrivaj podaja mladina in jih s srcem, čeprav ilegalno gleda, kot pa da so vsake toliko časa kot orientalistični predmet pripuščeni na spored trga. Tako kot je gverila v gozdnih skrivališčih začrtala pot, ki kurdsko ljudstvo vodi v svobodo, se morata tudi kurdski filmar in filmarka opogumiti in se podati v gozd. Enak korak kot od rosno mladih otrok kurdskega ljudstva, ki stopajo po svoji stezi, terja zgodovina od kurdskih umetnikov in umetnic. Če umetnost

⁸ Avtor s tem misli Abdullaha Öcalana, ki je od februarja leta 1999 zaprt v izolaciji na zaporniškem otoku Imrali v Marmarskem morju.

zahteva tveganje, moramo tvegati. Ne dajamo se na trg. Našega kina ne smemo zgraditi na omejujočih poslovnih odnosih, ampak na temeljih tovariških odnosov.



Snemanje filma *Bêrîtan*. Vir: Halil Uysal (Dağ) (2023): *Mein Herz schlägt für die Berge*. Weşanên Meyman.

Gverilec sem. Vse dokler meč zanikanja in uničenja visi nad glavo kurdskega ljudstva, bom z orožjem v rokah živel v gorah. Danes sem snemalec, jutri fotograf, pojutrišnjem kruhopek. Če sem potreben v vrhovih gora, sem tam. Če na straži, pa tam. Če moram korakati skozi noči, korakam. Pripravljen sem sprejeti vse naloge, ki mi jih naloži kurdsko ljudstvo. Ne vem, če bom spet posnel film ali ne. Če pa je tisti, ki bi naj prevzeli to nalogo, ne bodo opravili, bom znova režiser.

Prevod⁹ Žiga Brdnik

9 Prevod 1. podpoglavja nemške izdaje izbranih besedil Halila Uysala Dağa, ki je pod naslovom *Mein Herz schlägt für die Berge* leta 2023 izšla pri založbi Weşanên Meyman. Izbor besedil sta opravila Meral Çiçek in Şiyar Dêrsim, prvi je tudi prevajalec v nemščino. Založbi in prijatelju, ki je posredoval med nami, se pristrčno zahvaljujemo za dovoljenje za objavo v Časopisu za kritiko znanosti.

NAROČITE SE NA ČASOPIS ZA KRITIKO ZNANOSTI

PRIDRUŽITE SE NAŠIM ZVESTIM BRALCEM IN SE NAROČITE NA ČASOPIS ZA KRITIKO ZNANOSTI.

Letna naročnina je 30 evrov, za študente in brezposelne pa 20 evrov. Naročnina velja od datuma plačila, za naslednje tri številke.

Časopis za kritiko znanosti, domišljijo in novo antropologijo je uveljavljena družboslovna in humanistična znanstvena revija. Zavezani smo kritični misli in transdisciplinarnosti, osvobajajočim epistemologijam in odpiranju akademskega prostora. Govorimo o tistem, o čemer se ne govori. Brcamo proti toku in izumljamo nove sloge plavanja – že od leta 1973.

Svoje naročilo nam sporočite na elektronska naslova narocnine@ckz.si ali ckzrevija@gmail.com.