

TRI ZAPOVEDI

aktivistično obveščanje. Skratka, pridih nekakšne skrivne, subverzivne bratovščine, ki se je sestajala v drobju mesta, v senci ustavnega sodišča in parlamenta, od koder so v mračne ulice odhajali s svojih sestankov na subverzivno delovanje v kanonizirane institucije vsakdana. Občutek, kateremu je obvezno večerno nažiranje s hamburgerji v Dairy Queen pred predstavami dajalo tako prepotreben kontrast, nujen za občutenje samokonsistence v času, ki so ga bolj kot postmoderno brbljanje devetdesetih, bolj kot premik od "vsebine k formi", zaznamovale ideološke posledice te poteze. Eden najbolj živih spominov na ta zelo uspešen poskus dviga filmske kulture je nedvomno čakanje v polmraku notranjega dvorišča, pogledovanje po napolznanih obrazih in mrmranje, ki je nalahno prekrivalo balkonske rože, raztresene otroške igrače in razpoke v tlaku, se zajedalo v subtilni vonj fiksirja in razvijalca iz bližnjega foto-studia ter v petdesetlarske bankovce, ki so zadostovali za vstopnino. Tudi zato, ker se s temeljno poanto omenjenih predavanj in njihovim ideološkim nabojem nisem v popolnosti strinjal, se je izostrilo moje dojemanje filma in prispevalo k temu, da sem ga vse bolj bral tudi v kontekstu drugih knjižnih polic. Utopičnost celotne ideje sem priznal že z uvodnim citatom, na tem mestu lahko priznam še, da se zavedam modernističnega pridih "projekta", njegovih korenin, ki se prek predpostavk pozitivistične znanosti 18. stoletja vlečejo do filozofije razsvetljenstva in renesanse, predpostavk o osvobajajoči moči razuma in vse podobne ideološke navlake.

Zagovarjana redefinicija ključnih pojmov bi najpoprej morala opraviti z nezadostno delitvijo na dobro, visoko, in slabo, popularno umetnost. Da ne bo pomote, tudi sam sem zagovornik delitve na film in Film, vendar je potrebno poskrbeti, da slika ne bo preveč črno-bela ne nerazpoznavno siva. Predvsem nikakor ne gre pozabiti, da je že sama delitev na *art* in *pop* filme ideološki konstrukt – katerega različne emanacije imajo korenine v vzpostavitvi umetnosti kot avtonomne sfere in prehoda z mecenstva na "tržno produkcijo" –, ki je svojo sedanjo retoriko prevzel iz konflikta med buržoazno institucijo umetnosti in t.i. historično avantgardo (glej npr. Debeljak 1999). Podobno je potrebno upoštevati tudi Hallove pomisleke, da se razlike med popularnimi in nepopularnimi oblikami največkrat predstavljajo kot "stanje" in ne kot produkt specifičnega načina, na katerega se teksti in aktivnosti prisvajajo ali pripisujejo določenim socialnim skupinam (Hall 1981: 231).

Naloga "nove teorije" bi tako bila podati razumljiv, nelahek spoj obstoječih bipolarnih delitev in nepregledno sivino postmoderne sredine. Ker bi to v prvi vrsti pomenilo obrat h gledalcu, bi za konec predlagal, da najprej odkrijemo, kdo pravzaprav so slovenski filmski gledalci, kako in s kakšnim namenom se podajajo pred platna, katere so podobe, ki jih privlačijo, ter kako jih interpretirajo. Slovenski filmski gledalec je danes za večino namreč terra incognita in kot tak predmet takšnih in drugačnih spekulacij, največkrat na osnovi tako banalnega kriterija, kot je število prodanih vstopnic. Tako bi le temeljita družboslovna raziskava lahko prgnala varljivi občutek poznavalstva, ki ga vsiljuje majhnost trga, ter bolečo praznino, ki jo prikaže Cobissovo iskalnik ob kombinaciji ključnih besed: film, občinstvo, gledalec. •

Zabavaj druge in nikoli ne odnehaj. Vedno in povsod ravnaj v skladu s svojo umetniško vestjo. Vsak film delaj, kot da bi bil tvoj zadnji.

Zakaj pričujoči tekst začnem s tremi zapovedmi, ki si jih je Ingmar Bergman postavil kot osnovna vodila pri svojem ustvarjanju? Dejstvo je, da sem se iz zelo sorodnih, skoraj patetičnih razlogov odločil, da ne bom prodajal svojega talenta. Vsaj ne za vsako ceno in na vsak način. Tako sem postal predavatelj. Po mestecih in mestih male naše vodim filmske in video seminarje, kjer večinoma mladim avtorjem pomagam prebroditi porodne krče pri njihovih prvih korakih. V štirikrat-vikend-paket stlačim nekaj zgodovine filma, več o filmskem jeziku, osnove kamere, montaže in produkcije, seveda s poudarkom na digitalnih tehnologijah in v njihovih okvirih. Slednje so namreč poskrbele za revitalizacijo kinoklubov, ki so svoj zaton večinoma dočakali v osemdesetih (izjeme seveda zgolj potrjujejo pravilo), med drugim tudi zaradi umika "osmičk" s tržišča masovne porabe ter s tem onemogočanja amaterskega ukvarjanja s filmom. Digitalna tehnologija je tako spodbudila ponovno zanimanje za filmski medij ter pod okriljem lokalnih televizij ali podsekcij mladinskih klubov ustvarila novo mrežo filmskih entuziastov. Filmsko izobraževanje na ravni lokalnih skupnosti je ponekod naravnost porazno; edukativni proces pokriva "prodajalci megle", ki pod parolo "posnemi svoj home-video" učijo nekontroliranega mahanja s kamero, kot največji umetniški presežek pa ponujajo profesionalno zmontirano poročno slovesnost. Tečajji fotografije v osnovnih šolah so stalnica, filmske izobrazbe na tej stopnji pa ni. Še bolj boleče je, da ni pokriti niti segmenti srednjih šol, razen tam, kjer se najde profesor – filmski entuziast.

Javni sklad za kulturne dejavnosti (JSKD) prek svojih izpostav poskuša pokrivati celotno Slovenijo, seveda tam, kjer je za takšno dejavnost zanimanje. Občasne delavnice oziroma bolj redni seminarji v določenih okoljih vzpostavljajo prave male filmske oaze. V Ljubljani že dobri desetletji deluje filmski in video laboratorij. Seminar, ki je v devetdesetih lansiral nekaj plodnih in samosvojih filmskih avtorjev (Vojko Anzeljc, Miha Čelar, Miha Tozon), je izobraževal tudi režiserje, ki so svojo pot nadaljevali na akademijah (Lapajne, Burger, Žumbergar, Laznik, Muratović, Prosenč, Černec). Tudi pisec teh vrstic je svoje prvo znanje pridobil na taistem seminarju, da ne govorim o vseh tistih, ki jih po televizijah in studiih srečujem v vlogi snemalcev, montažerjev ... Rezime: ti avtorji so v devetdesetih zasedli prazen prostor med amaterskimi dosežki na eni in sterilnimi, vkalupljenimi filmi na drugi strani, vnesli svež veter v zatohlo produkcijo, kjer TV Slovenija kot velikanski mehanizem ni zmogla slediti hitremu procesu razvoja modernih tehnologij ter s tem tudi spreminjanju produkcijskih prijemov, Filmski sklad kot nosilec nacionalnih filmskih programov pa še ni bil pripravljen na nove vsebine, saj so duhovi preteklosti še premočno krojili filmsko politiko. Če se hočemo kreativno pogovarjati o modernem filmu, je potrebno zamenjati dikcijo filma 21. stoletja. Tako hiter in dinamičen proces, ki se prepleta z vsemi sodobnimi tehnologijami, se nenehno nadgrajuje in odkriva nove pristope, nujno nosi s seboj tudi razmišljanje o novih produkcijskih prijemih, ki bodo morali postati bolj odprti in fleksibilni.

Nova digitalna tehnologija, lahke in prenosne kamere ter dostopnost računalniške montaže so pocenili produkcijo in olajšali snemanje na prostem. Podoben proces je iniciral francosko novovalovsko gibanje konec petdesetih in v šestdesetih letih. Francoska država se je odzvala s sistemom

PLATNO

majda širca

Slavnostni govorec nam ob tem jubileju pravi, da *film na Slovenskem ne potrebuje sovražnikov*; ko to reče, pa izhaja prav iz podmene, da sovražniki so. Kdo je torej sovražnik novodobnega slovenskega platna? Je možno, da je kar platno samo? Da je to tista mrežnica v kinematografski dvorani, s katero je gledalec v vse manj intimnem odnosu, saj je snop svetlobe, ki se prebija iz projektorja do platna, prevečkrat prazen, puhel in z denarci prestreljen ...

Kot da platna slovenskih kinematografov potrebujejo očiščenje, predvsem pa nove templje, s katerimi bi se dopolnila novodobna kolosalna svetišča. Reprodiktivna veriga brez-pogojno zahteva nove prikazovalce, ki bodo alternativa sedanjim monopolnim zbirališčem. Recimo jim art omrežje, recimo jim evropski bunkerji, recimo jim pomniki zgodovine, recimo jim avdio-vizualne galerije, recimo jim video muzeji ...

Getoizirajmo film v koticke, ki bodo razvrednotili kapitaliste – tako tiste, ki štejejo prodane vstopnice, kot tiste, ki štejejo vrednost filma le skozi vloženi kapital.

Da getoizacija ni pravi način spodnašanja korporativnih institucij in piarovskih kritikov? Da je to le obhod in ne pohod skozi njih? Mogoče, a imperij sosednje celine je mastodont, ki se hrani s krvavim mesom, in dodatna kri mu bo zgolj prijala, ne bo ga oslabila. Slabi ga lahko le sistematično vzgajanje drugačnih pogledov, odmikanje mladih oči od nevarnih amerocentričnih razmerij in usmerjanje h gibanju podob, ki znajo zgibati njihove predstave. V tem smislu je platno, razprto na vrtu, v klubu, kafeju ali predavalnici, bolj subverzivno kot tisto, ki ga nategujejo v novodobnih arenah.

Film na Slovenskem bo dobil prijatelje takrat, ko nasprotniki ne bodo imeli več razprodanih dvoran, ko bo slovenski film slavil premiere, ko bodo mladostniki med likovno in glasbeno vzgojo sledili tudi filmski, ko bodo videoteke nediskriminatorne do filma, ko bodo scenaristične delavnice presegle donkihotovsko vlogo, ko bo vzpostavljena slovenska art mreža ..., skratka, ko bo film odbil napade inženirske in globalizacijske miselnosti.

državne pomoči *avance-sur-recette* (predujem na dohodek). Subvencija je bila namenjena t.i. avtorskim filmom in mladim cineastom zato, da bi jim olajšala iskanje producenta (predujem se potem poravna z določenim odstotkom od dohodka, ki ga film ustvari, če pa dohodek ne zadostuje, mora manjkajoči delež poravnati producent sam). V 25 letih je bilo tako realiziranih 860 filmov (35 letno). V takem sistemu se razvija tudi producent – kot kreativni in ne parazitski element filmske produkcije. Za avtorski film namreč ni pomemben način produkcije, temveč to, ali ima film avtorja, namreč avtorja kot sinonim drugačnosti, posebnosti, inventivnosti, nekonvencionalnosti ter vira ljubezni do filma in svojevrstnega razumevanja filmske umetnosti.

Distribucija takšnega izdelka prav tako pomeni svojevrsten pristop. Noben, še tako samozadosten filmski avtor, ne dela filma zgolj zase. Decentralizirani filmski klubi, ki delujejo avtohtono ali v okvirih mladinskih centrov, se povezujejo v mrežo. Tako mladi avtorji najdejo plodna tla za prikazovanje svojih izdelkov tudi zunaj meja svojega primarnega okolja. Drugi segment so lokalne televizije, ki načeloma "obožujejo" filme mladih avtorjev. Z njimi namreč polnijo tisti del programa, katerega minute lastne produkcije so zakonsko določene. Eden od najpomembnejših segmentov pa je kinotečno odprto platno, ki večini mladih avtorjev ponudi prvo "profesionalno" filmsko projekcijo: v temi kinodvorane in na velikem platnu.

Razmišljanje o "neodvisni distribuciji" najlažje ponazorim na lastnem primeru. S filmom *Naprej*, ki se kiti z lovoriko najbolj gledanega slovenskega filma v sezoni 1997/98 v Slovenski kinoteki, smo obredli celo Slovenijo. 16-milimetrski filmski projektor je brnel ob redkih projekcijah na filmska platna; večinoma smo ga usmerjali na rjuhe, pa tudi bele fasade hiš niso nasprotovale gibljivim slikam. Na nekaj več kot dvajsetih projekcijah si je film ogledalo približno 5000 gledalcev. Z avtorskimi honorarji (da ne bo nesporazumov, film smo "prodajali") smo pokrili skoraj celoten budget nizkoproducijskega podviga.

Raziskovanje, eksperimentiranje, ob tem pa tudi napake, dolgoveznost, vse to so odlike in slabosti tistega, čemur tudi posmehalno rečemo amaterski film. Vendar ti izdelki na trenutke presenečajo s svojo izvirnostjo, preseganjem filmske govornice, inovativnimi rešitvami. Vsako, še tako majhno odkritje znotraj filma pomembno premika in kroji filmski jezik prihodnosti. To pa je jezik, ki ga "govorimo" vsi, ki filme ustvarjamo in gledamo.