

Digitalna filmska produkcija in slovenski film

Uporaba računalnikov v filmski (post)produkciji je že skoraj dvajset let stalnica. Ob tem največkrat pomislimo na posebne učinke, ki so jih v filme zgenerirali s pomočjo računalnikov in po trilogiji Gospodarja prstanov, Matrice in prvih treh Epizod Vojne zvezd (Maščevanje Sitha je film z največ računalniško obdelanimi kadri do sedaj), nas je na področju fintiranja filmskega realizma s še tako fascinantnimi pokrajinami, kreaturami ali učinki že težko iskreno navdušiti. Vendar inventivnost filmskih ustvarjalcev pri uporabi najsodobnejših tehnologij ne pozna meja in ne mine leto, da nas ne skušajo presenetiti s čim novim. Seveda so posebni učinki samo eden od vidikov uporabe digitalne tehnologije pri filmu. Pogledali si bomo nekaj ameriških in evropskih primerov, pri katerih so se z njo podali tudi na področje same produkcije, da bi tako dali filmu drugačen videz, potem pa se bomo v tem sestavku predvsem ukvarjali s Slovenijo in njenimi dosedanjimi izkušnjami ter pogledi na uporabo digitalne tehnologije pri proizvodnji filma. Ta je šla za sedaj večinoma v najbolj očitno smer, torej z uporabo dostopnejših digitalnih videokamer premostiti največjo oviro

Aleš Blatnik
DIGITALNA FILMSKA
REVOLUCIJA IN SLOVENSKA
GVERILSKA SCENA

Filmska scena se bo verjetno v prihodnjih letih spremenila bolj, kot se je v zadnjih stotih. To revolucijo poganjata predvsem internet in splošna digitalizacija.

Ta revolucija tudi sovпада z razmahom slovenskega gverilskega

filma, posnetega z lastnimi načini in mimo uradnih produkcijskih poti. Prva samozavestnejša in pomembna gverilska podviga konec 90. let prejšnjega stoletja (V petek zvečer, Jebiga) sta bila posneta še na film, a jasno je bilo, da so se filma posluževali zgolj zaradi *prepričanja* strokovne in širše javnosti, da se film pač mora snemati na film. Že naslednji val gverilskih filmov (Šelestenje, Amir, Zadnja večerja) je s celuloidom opravil

pri snemanju nizkoprorračunskih filmov, torej snemalni medij za zapisovanje slike/zvoka, vendar je kljub temu še vedno ostala na pol poti. Ta bi se končala šele s tem, ko bi a) digitalna produkcija našla pot v nacionalno filmsko produkcijo ne samo prek financiranja povečav že narejenih filmov, temveč tudi v samem financiranju filmov, kar bi bilo več kot primerno predvsem za celovečerne prvence, poleg tega pa v b) vzpostavitvi nacionalne mreže digitalnih predvajalnikov s sodelovanjem javnega in zasebnega sektorja, ki bi omogočal nemoteno prikazovanje tovrstnih filmov po večjih krajih Slovenije in s tem večini zainteresiranega občinstva.

AMERIKA

V prihodnjih nekaj letih naj bi približno polovica od dobrih trideset tisoč ameriških kinodvoran s preходом na digitalni način predvajanja stopila v novo dobo. Kakovost posnetka digitalnih kamer se počasi, a zanesljivo približuje klasičnemu 35mm filmu; Kodak in Sony zatrjujeta, da sta tako rekoč identično kakovost že dosegli. George Lucas, tehnični perfekcionista, je svojo Vojno zvezd: Epizodo II – Napad klonov že posnel z eno takih kamer (konkretno s kamero Sony HDW-900). Jeseni 2004 je bil na sporedu film Nebeški kapitan in svet prihodnosti, kjer so igralci tako rekoč celotno svojo vlogo odigrali pred modrim platnom, vso drugo scenografijo pa so pozneje dorisali z računalniki. Film komercialno ni upravičil naložbe.

Konec leta 2004 je resničnost v digitalne risanke stopila najbolj prepričljivo doslej. Z novo tehniko animiranja "performance capture" so računalniško zajemali igro resničnih igralcev s pomočjo senzorjev, ki so jih namestili na njihove obraze in dele telesa. Potem so vse skupaj digitalno obdelali ter vstavili v

in do konca legitimiziral video kot format izbire za čedalje številčnejšo gverilsko produkcijo. Ne glede na to, ali so vam vsi ti filmi všeč ali ne, je jasno, da so prinesli novo energijo in določene miselne premike. Nekaj, kar je slovenskemu filmskemu prostoru **zelo** manjkalo, medtem ko tega, da so odprli in pokazali pot številnim produkcijam zadnjega časa, še omenjamo ne.

Celo mediji in tako imenovana strokovna javnost (po čisto tehnični

plati nemalokrat sicer izredno slabo podkovana), ki so na začetku na filmsko gverilo gledali zviška in jo omalovaževali, so končno popustili in ji zdaj priznavajo nesporne kvalitete. Svežina, ki so jo prinesli filmom, in gledalci, ki so jih imeli ti filmi, govorijo sami zase. 'Poklicni strokovnjaki', ki nikoli niso videli problemov večjih produkcij oziroma so pred njimi zamižali na eno oko, hkrati tega očesa niso zakrivali pri gverilski produkciji, **kjer bi ga dejansko morali,**

risanko in tako je v božični risanki Polarni vlak Tom Hanks odigral kar več vlog, kar pomeni, da je v risanki nastopil pravi, vendar digitalizirani človek. Film je glede na velikansko naložbo blizu dvesto milijonov dolarjev pri gledalcih potegnil zgolj solidno.

Samo nekaj mesecev pozneje, spomladi 2005, pa jo je že veliko bolje odnesla stripovska adaptacija Mesto greha (Sin City), kjer je desperado Robert Rodriguez z digitalno tehnologijo, vendar v pretežno črno-belih oziroma monokromatskih barvah ter z zgolj posameznimi barvnimi dodatki na posameznih delih filma v ključnih detajlih, verno upodobil kultni strip Franka Millerja (ki je bil tudi korežiser) in dokazal, da ta tehnologija lahko streže tudi okusu gledalcev. Film je v nekaj dneh dosegel kultni status pri gledalcih in se izkazal pri kritikih, razbita naracija filma post noir, ki se na koncu sestavi v neki približek Šundove manire, pa samo dokazuje, da je imel Quentin Tarantino kot gostujoči režiser prste najbrž vmes tudi pri scenariju. Bruce Willis je kot kak klon svoje kultne vloge iz Tarantinove klasike tokrat spet v ospredju, močna podporna ekipa karakternih igralcev, kot so Mickey Rourke, Clive Owen, Benicio Del Toro itn., pa kaže na to, da je inventivnost tega filma poleg uporabe tehnologije tudi v tem, da je morda bolj verno kot katerikoli film do sedaj povezal in združil strip in film v nov medij, ki je od vsakega pobral tisto, kar se mu je zdelo najbolj uporabno. Pri iskanju novih produkcijsko-tehnoloških poti lahko omenimo še Richarda Linkatera, režiserja filmov, kot so Pred zoro (1995) in Pred mrakom (2004), v katerih Ethan Hawke in Julie Delphy skupaj preživita eno noč oziroma en dan. Leta 2001 je Linkater zrežiral film Waking Life, v katerem sta prav tako zaigrala prej omenjena igralca, pri čemer so ju s tehniko rotoskopiranja digitalno prerisali in iz resničnih igralskih kreacij naredili na videz precej klasično animiran film. Za leto 2006 pa je predviden film istega režiser-

in namesto tega so to produkcijo ponavadi raztrgali in ne poudarili pozitivnih plati, ki so jih ti filmi nedvomno imeli – a zdi se, da njihovo mnenje, kot je pri revolucijah v navadi, niti približno ni pomembno.

Sicer pa je to najlepše povzel režiser Mitja Novljan: *“Kakorkoli obrnemo slovensko filmsko produkcijo zadnjih let, dejstvo je, da so najbolj sveži in nekonformistični filmi prišli iz nepričakovanih, samoiniciativnih produkcij.”*

Tako produkcija kot distribucija se zaradi nastanka digitalnega radikalno spreminjata. Poglejmo, kako.

Produkcija

Slovenska neodvisna, gverilska filmska produkcija je že od nekdaj v precej nevhvaležnem položaju. Ne samo da živi na čistem obrobju slovenskega filmskega establišmenta in da pobira le finančne drobtinice, temveč ji ponavadi niso naklonjeni niti pretirano kritični

ja z naslovom *A Scanner Darkly*, akcijski znanstveno-fantastični triler s Keanujem Reevesom in po romanu Philipa K. Dicka. Pri njem so uporabili podobno tehniko in Keanuja ter druge junake spremenili v animirane like.

Zakaj si za digitalizacijo filma prizadevajo veliki ameriški filmski studii, je jasno. Z izboljševanjem digitalne produkcije in navajanjem gledalcev nanjo se v tem pogledu čedalje bolj odmikajo od druge filmske konkurence. S satelitskim digitalnim predvajanjem filma in z ustreznim šifriranjem signala pa precej zmanjšujejo možnosti piratov, ki se zelo radi lotevajo filmskih kopij. Zdaj je namreč že redna praksa, da večina filmov, ponavadi ravno najbolj atraktivnih, pride na internet celo pred začetkom predvajanja v kinodvoranah. Potem je tu še znižanje distribucijskih stroškov. Nova kopija filma stane tudi do dva tisoč dolarjev, transport do kinodvorane še dodatnih tristo petdeset, kar pomeni, da goli distribucijski stroški (torej cena filmskih kopij in njihov transport) za večji hollywoodski film, ki začne igrati na tri tisoč kopijah, dosegajo osem milijonov dolarjev. In tu govorimo samo o stroških za igranje po Ameriki. Nadaljnja eksploatacija filma po preostalem svetu te stroške še dodatno zviša, kopije pa so zaradi predvajanja in transporta vedno slabše kakovosti. Satelitsko predvajanje bo te stroške precej znižalo, saj bo treba v prihodnosti zgolj najeti satelit, ki bo za nekaj sto dolarjev na uro lahko pošiljal signal v tisoče dvoran sočasno, hkrati pa bo digitalni signal zagotavljal vedno enako kakovost filmske slike.

EVROPA IN DRUGI

Digitalizacija filmske slike lahko veliko pomaga tudi nizkopračunskim filmom, saj zaradi cenenosti in fleksibilnosti omogoča veliko hitrejšo in učinkovitejšo produkcijo. Fleksibilnost že nekaj časa izkoriščajo tudi nekateri prizna-

gledalci, razvajeni z dolgoletno indoktrinacijo, ki jo je prinesel enolični jedilnik tehnično spoliranih hollywoodskih produkcij. Gledalci vsaj za zdaj namreč pričakujejo visoke tehnične standarde, ki jim gverilska filmska scena finančno ne more slediti.

Vse to, skupaj s tem, da vsaka še tako majhna produkcija zahteva nešteto človeških in finančnih virov, so razlogi, da kljub videobumu, ki smo mu priča zadnji dve desetletji, gverilska scena

nikakor zares ne zaživi. Res: nenehno smo poslušali vse mogoče napovedi, da bo čedalje cenejša tehnologija omogočila uresničitev vseh tistih idej, ki sedaj ne morejo priti do izraza zgolj zato, ker je tehnologija dostopna le peščici posvečenih in dobroskonektanih filmskih pozerjev. A kljub dostopnosti tehnologije (spodobne DV videokamere dobite na posodo za bagatelo) in gori raznih idej, ki jih ima vsakdo, ki ima pet sekund preveč časa, se ne zdi, da bi se

ni evropski filmski avtorji, pravzaprav zastavonoše evropskega avtorsko-komercialnega filma. Wim Wenders je digitalnemu načinu snemanja filma že davno izrazil popolno podporo. Poudaril je, da digitalna filmska tehnologija omogoča premostitev marsikaterih ovir, ki jih prej ni bilo mogoče preskočiti ter da bo ta tehnologija na boljše spremenila vse tisto, kar danes vemo o nastajanju filma, predvsem v tem, da bo olajšala realizacijo filma. Trdi, da lahko že z nekaj digitalnimi kamerami storite veliko več kot z navadnimi filmskimi kamerami, kar je že dokazal s svojim kubanskim dokumentarcem Buena Vista Social Club. Poleg tega po njegovem digitalizacija ne samo olajša proces realizacije, temveč hkrati omogoča tudi precej večjo svobodo pri delu in večjo kreativnost.

Podobno meni tudi Lars von Trier, ki po zmagovalstvu Plesalke v temi (tudi ta je bil prav tako delno posnet z digitalno tehnologijo, nekateri prizori sicer po kar stotimi digitalnimi kamerami) ni videl nobenega razloga, da bi se še vrnil h klasični kameri. Prepričan je, da sta digitalna kamera in digitalizacija filma nasploh naša bližnja prihodnost, po njegovem mnenju pa je to izjemen medij, ki bo marsikomu olajšal uresničitev projekta. To še posebej velja za digitalne videokamere, ki omogočajo dolgotrajno snemanje prizorov, obenem pa prihranijo čas in denar. Digitalna kamera po njegovem povrh vsega zaradi njegove boljše gibljivosti in večje kreativnosti omogoča tudi veliko pristnejši stik z igralci. Lars von Trier pri tem ne govori na pamet, saj sta bila delno digitalno posneta tudi prva dva filma po Dogmi, njegovi Idioti in Praznovanje Thomasa Vinterberga.

Tudi angleški režiser Mike Figgis, ki je jeseni 2004, po mojem mnenju sicer zelo neuspešno, v Ljubljani izvedel projekt, pri katerem so v enem tednu naredili celovečerni film, se za digitalne filmske kamere ne samo zavzema, ampak jih tudi aktivno uporablja. S štirimi digitalnimi kamerami je tako pred nekaj leti posnel svoj novi film Time Code. Film je bil narejen na izjemno zanimiv na-

v tem času število gverilske produkcije bistveno povečalo. Če kaj, se zdi, da bo tisto, kar bi res lahko šteli za gverilo, kmalu popolnoma izginilo – tako da bo v prenasršeni medijski pokrajini čedalje težje sploh še doseči določeno raven opaznosti. A pustimo črne teme za svetlo prihodnost in si raje oglejmo, kako trenutno stojijo stvari:

Še pred nekaj leti je bilo, kot da ne bi bilo filmske gverile. Bila je že, snemalo se je, predvajalo se je. A zgolj

v domeni prijateljskih krogov ali v najboljšem primeru malih, obskurnih festivalov, ki niso zbudili posebne medijske pozornosti, pa tudi kakšnega navala gledalcev ne. Zdelo se je, da so avtorji teh malih neodvisnih filmov v resnici popolnoma zadovoljni s tem, da snemajo filme 'zgolj zase', za svoj lastni užitek, in da se požvižgajo, ali jih kdo vidi ali ne. Nastanek videa, predvsem digitalne tehnologije DV, pa je to očitno povsem spremenil.

čin. Ker digitalna kamera omogoča devetdeset minut neprekinjenega snemanja, je uporabil štiri kamere (vsaka je imela svojega direktorja fotografije), ki so vsaka zase ves čas kot prilepljene neprekinjeno spremljale poldrugo uro filmske poti enega od filmskih likov. Rezultat je na filmskem platnu viden tako, da je le-to razdeljeno na štiri dele, na vsakem od njih pa lahko spremljamo zgodbo posameznega karakterja. Zgodbe se med seboj tudi prepletajo. "Režiral sem po sistemu: veliko sreče vsem. Se vidimo čez devetdeset minut," je tedaj komentiral Mike Figgis in dodajal, da so v dveh tednih film (oziroma posamezne filme, saj na platnu spremljajo štiri med seboj vzporedno tekoče filme) posneli kakih petnajstkrat. Po vsakem snemanju si je ogledal posneto gradivo, razmišljal o izboljšavah in o njih govoril z igralci. Postprodukcija je bila tako pretežno namenjena zgolj mešanju zvoka, saj je včasih sočasno govorilo tudi po petindvajset ljudi in je bilo treba jakost njihovih glasov ustrezno uravnotežiti. S podobno, digitalno logiko ter z oznako, da gre za prvi film, ki je posnet v enem samem kadru in realnem filmskem času, je pred dvema letoma posnel Rus Aleksander Sukorov. Seveda gre za film Ruski zaklad (Russian Ark). Če tukaj še za hipec skočimo iz evropskih okvirov, lahko za primer minimalistične uporabe digitalne tehnike označimo film Deset Iranca Abbasa Kiarostamija, ki v desetih prizorih prikazuje življenje žensk v sodobnem Iranu, pri čemer je imela glavno vlogo Mania, mlada mati, ki se je ravnokar ločila od moža. Vrhunska digitalna minimalka je bila posneta v avtu in zgolj z dvema pogledoma kamere. V zadnjem času je od digitalno posnetih evropskih filmov največ pozornosti doživel digitalno in naturalistično posneti film Michaela Winterbottoma (Dobrodošli v Sarajevu, Na tem svetu) s slovenskim naslovom 9 orgazmov (9 Songs), kjer je z eksplisnim in celo pornografskim prikazovanjem seksa razdelil občinstvo na take, ki so prepričani, da gre za preračunljivo provokacijo, in druge, ki so v fil-

Sedanja neodvisna produkcija z majhnim številom gledalcev ni več zadovoljna. Številni novepečeni filmarji na ves glas izjavljajo, da snemajo 'filme za gledalce', takšne, ki naj bi jih državnica, od raznih komisij požegnana, produkcija ne bila zmožna proizvajati. Filme, ki nimajo bistvenih artističnih pretenzij, temveč zgolj željo ugajati izmuzljivemu okusu povprečnega slovenskega kinogledalca, ki niti sam ne ve, kaj je tisto, kar bi pravzaprav

domačega v kinu sploh rad gledal. In zato prihaja do paradoksalnega položaja, ko mora gverila v nekem trenutku obrniti hrbet tistemu, kar je resnično gverilsko, in se začeti dobrikati *mainstream* trgu.

Skratka, nekateri današnji gverilski filmi so zgolj posneti gverilsko. So zastojkarski, posneti s poceni tehnologijo in dostikrat niti igralcev ne plačajo. A tu se vse, kar je pri njih gverilsko, tudi konča. Namesto da bi ti

mu prepoznali lepo in prepričljivo ljubezensko zgodbo, ki jemlje spolnost kot pomemben del mladostniške zveze. V filmu ameriška študentka Lisa v Londonu na koncertu sreča Matta in med njima se vname strastna ljubezen. Film je sestavljen iz devetih ljubezensko-seksualnih prizorov, ki so med seboj razdeljeni z obiski koncertov skupin Black Rebel Motorcycle, Club, Primal Scream itn.

Zgornji evropski primeri (in en azijski primer) so digitalno tehnologijo uporabljali samo pri produkciji filmov, ne pa tudi pri njihovem predvajanju. V postprodukciji je bila digitalna slika namreč prepisana na filmski trak. Ti avtorji večinoma tudi nimajo težav z realizacijo svojih filmov, tako da je uporaba digitalnih kamer zanje tudi preizkušanje novih meja tehnologije in širitev njihove estetike in izraznih možnosti. Drugi vidik digitalizacije filma je njegovo digitalno predvajanje. V Evropi je le-to precej manj razvito kot v Ameriki. Tako trenutno tu še zmeraj obstaja samo nekaj tako kakovostnih digitalnih projektorjev, ki so sposobni digitalno filmsko sliko na platno predvajati s skoraj povsem ekvivalentno kakovostjo kot klasični kinoprojektor. Nekoliko slabšo kakovost predvajane digitalne filmske slike pa je brez velikih investicij mogoče doseči že zdaj.

Vendar se zna tudi obseg digitalnega predvajanja filmov kmalu spremeniti. Konec maja 2005 so iz angleške državne filmske institucije Film Council sporočili, da bodo jeseni z investicijo približno 17 milijonov evrov z digitalnimi filmskimi projektorji opremili več kot dvesto kinodvoran po Veliki Britaniji, Walesu in na Irskem. V zameno za novo opremo so se lastniki kinodvoran, tako manjših kot tudi kinocentrov, zavezali, da bodo namenili več predstav za prikazovanje bolj specializiranih filmov, kot so denimo klasike in tujejezični filmi. Tako naj bi kritiško priznane filme, kot so bili v tem času recimo Vera Drake, Hiša letečih bodal, Dekle z bisernim uhanom, Propad, Dnevnik motorista itn., videlo precej več ljudi kot do sedaj. Uvedba digitalne distribucije filmov pomeni, da se bo geograf-

filmi, na primer, iskali navdih v ameriški neodvisni filmski sceni 60. in 70. let, ko so filme 'distribuirali' na tako nenavadne, popolnoma gverilske načine, da so jih celo vrteli po ulicah in projicirali na stene stanovanjskih blokov ter tako kazali prst Hollywoodu, si večina današnje slovenske gverile želi najbolj navadne distribucijske poti: predvajanje v multipleksih. Po možnosti z dolby zvokom. Nič kaj uporniško. In seveda z željo, da se za ta predvajanja

pridobijo takšna ali drugačna nepovratna sredstva. Kar ni tudi nič kaj gverilsko.

Vendar obstaja tudi druga plat te gverilske zgodbe:

Kot rečeno, so poceni DV kamere povzročile pravi bum gverilskih filmov in tudi slovenska scena sledi svetovnim trendom, ali pa je celo nekoliko pred njimi. Ne samo kamere, temveč tudi vsa postprodukcija postaja čedalje bolj

sko območje, ki ga bodo dosegali tovrstni filmi, povečalo za kakih 30 milijonov prebivalcev, pri čemer se bo število predstav tovrstnih filmov s sedanjih 75.000 v prihodnjih štirih letih povečalo na 165.000 (za primerjavo, ljubljanski Kolosej ima na leto nekje 17.000 predstav), skupno letno število obiskov predstav pa naj bi se zaradi večje raznolikosti filmov povečalo nekako za štiri milijone.

Poleg podaljšanega časa, ki ga bodo na tako opremljene kinodvorane namenjale prikazovanju neameriških filmov, bo digitalna oblika filma njegovim distributerjem omogočila, da bodo lahko brez večjih stroškov naredili več kopij za večje število kinodvoran. Zaradi visokih cen posamezne kopije (ki mora biti, če gre za tujejezični film, tudi v Veliki Britaniji opremljena s podnapisi, kar dodatno podraži vse skupaj) to pri manj komercialnih filmih sedaj ni mogoče, zato je prikazovanje takih filmov omejeno zgolj na predvajanje v večjih krajih. Mreža digitalnih filmskih projektorjev, imenovana tudi Digital Screen Network, bo veliko izboljšav prinesla tudi na regionalni ravni, saj bodo kinodvorane opogumljene, da opremo uporabljajo tudi za prikazovanje filmov, ki jih bodo na digitalnem formatu naredili lokalni filmarji, filmski klubi in šole. Kot pravi John Woodward, šef Film Councila, bo ta mreža spremenila podobo prikazovanja filmov v Združenem kraljestvu. "Tovrstna pobuda v tem obsegu je prva na svetu in pomeni občuten napredek za britansko kinematografijo in njene gledalce. Pred dvajsetimi leti so kinocentri spremenili podobo prikazovanja filmov, saj so omogočili, da so bili vsi najbolj zaželeni filmi na voljo na eni sami lokaciji. Digital Screen Network pa bo po našem mnenju na podoben način povečal možnost izbire gledalcem, ki bi želeli videti bolj specializirane filme. James Purnell, član parlamenta in tudi minister za film, pa je dejal: "Večina kinodvoran zunaj Londona ima ponavadi na sporedu zgolj nekaj visokoproračunskih ameriških uspešnic. Sedaj se bo to spremenilo. Revolucionarna mreža digital-

dostopna. Nič ni torej nenavadnega, če se filmov loteva tudi en sam človek, skratka, filmi nastajajo v okviru one-man-band produkcij. Ena takih produkcij, ameriški dokumentarec *Super veliki jaz*, je prišla celo v oskarjevski krog. Za film sta torej dovolj zagrizenost in ideja. In ker je snemanje cenejše in preprostejše, prihaja tudi do prave eksplozije osebnih filmov, nekakšnih filmskih dnevnikov. Ta trend je še toliko bolj zanimiv, ker se tako zelo

ujema z drugo revolucijo: nastankom internetnih dnevnikov, popularno imenovanih blogov.

Gverilska produkcija tako tudi pri nas napreduje po fazah. Medtem ko je bila prva faza tista *'posnemimo karkoli, samo da se da pokazati, da se filme da snemati tudi brez gore denarja'*, druga *'delajmo filme za ljudi, delajmo uspešnice'*, bo morda tretja faza s filmskega stališča še najbolj zanimiva. Gverila namreč očitno prihaja v zrelejšo,

nih projektorjev bo zahtevnejšim gledalcem povečala izbiro in z njeno pomočjo si bodo ti na velikem platnu skupaj s klasikami lahko ogledali precej več domačih, neameriških in nizkopračunskih filmov.”

Zgornji primer kaže, da celo v filmsko tako vsestransko razviti državi, kot je Velika Britanija, državne filmske institucije skušajo najti oblike sodelovanja in sinergije z zasebnimi podjetji, ki delujejo na področju prikazovanja filma, s čimer želijo uresničiti svoje interese pri filmski vzgoji svoje nacije. Morda je stoletnica slovenskega filma priložnost, da se kaj takega zgodi tudi pri nas in da skušajo naše državne filmske institucije svoje interese uresničiti v sodelovanju z zasebnim sektorjem, kar je gotovo veliko bolj produktivno kot sedanja polarizacija na “edine prave poznavalce filma” na eni strani in “trgovce s filmi” na drugi, ki se v zadnjem času celo stopnjuje.

SLOVENIJA

Slovenija na področju digitalne filmske produkcije ni novinka. Že pred štirimi leti so bili digitalno posneti in predvajani kratki filmi. Četrtni dokumentarno igrani film režiserja in scenarista Mihe Čelarja Šifra: Skrita kamera, v katerem spremljamo prigode uslužbenca videoteke, ki ga obišče nenavadno dekle, kar potem ta posname s kamerami, je bil prvi slovenski primer, ko je bil kratki film posnet in predvajan digitalno. Drugi podoben primer je bil kratki film z naslovom Lora in njeni moški v režiji Aleša Žemlje in po scenariju Irene Kovač. Zopet je šlo za digitalno posnet film, tokrat o tem, kaj vse se lahko zgodi ženski v enem dnevu, in tudi ta je bil predvajan z digitalnega kinoprojektorja. Kakovost projekcij je bila, podobno kot pri Skriti kameri, povsem na ravni projekcij nekaterih neodvisnih filmov, ki so prikazani v okviru LIFF tisto leto.

intimistično fazo. Ne samo, da se z gverilskim načinom produkcije ukvarjajo predvsem energije prepolni mladci, katerim so sledili nekateri etablirani režiserji, zdaj po njej posegajo tudi starejši, zrelejši avtorji, za katere ni na prvem mestu zabava ali zgolj samo dogajanje ob ustvarjanju filma, temveč dejansko želijo kaj povedati. Gverila tako vstopa v intimistično, samoizpovedno fazo.

Pri teh podvigih pa je še posebej osvežujoče to, da gre za filme, pri katerih tehnična nedovršenost ni nikakršen minus. Še več: **gre za filme, ki se s tem prav evidentno (kakšna predrznost!) ne obremenjujejo** in katerim to dodaja šarm. Po svoje tudi svojevrstna inspiracija za podobne projekte.

Režiser Mitja Novljan je to izvrstno povzel: *“Pri takšni produkciji si svoboden, da lahko narediš karkoli.*

Tretji primer je bil celovečerni film Zadnja večerja, ki ga je podpisal in posnel Vojko Anzeljc ter ga z majhno, fleksibilno in učinkovito ekipo z digitalno betakamero v sedmih snemalnih dneh tudi posnel. Postprodukcija filma, ki je po svojem pristopu takrat spominjal na mešanico dokumentarno igrane oddaje Odklopa, lažno dokumentarne uspešnice Čarovnica iz Blaira ter filmov Dogme 95, je bila izvedena izjemno hitro, tako da je film v času svojega nastanka prehitel vse klasično snemane filme, o katerih je bil govor v tem času (Barabe, Ljubljana, Poker, ki je bil prvi digitalno posneti celovečerni film, Sladke sanje, Varuh meje, Marmelada, Zvenenje v glavi itn.). Nekateri, npr. Marmelada, oziroma pozneje preimenovan v Desperado Tonic, so prišli na spored šele spomladi 2005, saj se klasična produkcija filma pri nas večinoma še zmeraj odvija zelo počasi. Od takrat so v Sloveniji z mešanimi uspehi na digitalen način posneli še kar nekaj filmov, kot npr. izvrstna Šelestenje in Pod njenim oknom, pri čemer je Filmski sklad RS, kot tudi pri Zadnji večerji, sodeloval pri financiranju njihove povečave z digitalnega medija na filmski trak. Film Na svoji Vesni pa je bil prvi slovenski celovečerni film, ki se je tudi predvajal zgolj digitalno.

Zaradi vsega tega se je razprava o digitalni filmski produkciji denimo razvila tudi na Festivalu slovenskega filma. Namen okrogle mize o digitalni filmski produkciji na 7. Festivalu slovenskega filma jeseni 2004, ki se je odvijal v Cankarjevem domu, je bil torej na podlagi do tedaj znanih zgornjih dejstev in smeri razvoja filmske tehnologije ugotoviti, kakšno vlogo in kako naj ta igra v bodoči slovenski kinematografiji. Pri tem so bili obravnavani vsi trije segmenti kinematografije, torej produkcija v povezavi z načini in virom njenega financiranja ter smeri različnih tipov produkcije (kratki film, celovečerni film), njihova distribucija in seveda tudi predvajanje. Na okrogli mizi so bili prisotni ljudje iz

Si drzen in svež. Digitalna produkcija ti omogoča, da posnameš stvari, ki jih nobena domača 'strokovna scenaristična komisija' ne bi odobrila. Tako avtor lahko zaobide samocenzuro in cenzuro 'strokovnega velikega brata', s katero se srečuje, če piše scenarij za razpis."

Distribucija

Digitalni filmski časi so prinesli tektonske premike. Ne samo, da je snemanje filmov postalo dostopno

malodane vsakomur z obilo entuziazma in prostega časa, o čemer nas zadnje čase čedalje bolj suvereno prepričujejo najrazličnejše amaterske produkcije, med katerimi katera najde pot celo v kino (prostor, katerega ekonomski kot tudi družbeni pomen je vedno manj pomemben), temveč je čedalje bolj jasno, da bo digitalizacija vsega precej spremenila tudi načine, kako se filmi distribuirajo. S tem ne mislimo samo na digitalne projektorje, ki se čedalje

vseh glavnih segmentov kinematografije, tudi z AGRFT in Ministrstva za kulturo, vse skupaj pa je takrat povezoval avtor tega članka.

Kratki sklepi te okrogle mize so bili naslednji: pri kratkih filmih je imel AGRFT interes, da se kratki filmi predvajajo v kinu, čeprav se v procesu izobraževanja digitalne tehnologije do tedaj še niso uporabljali. Skoraj leto dni pozneje, torej konec pomladi 2005, pa vseeno ni bilo nobenega digitalnega predvajanja kakšnega študentskega filma na rednem kinosporedu, čeprav so denimo pri Koloseju v okviru možnosti (vsebinsko pokrivanje, jasno število filmov in njihova časovna dinamika, njihova dolžina) izrazili pripravljenost, da kratke filme občasno lahko predvajajo pred rednim kinosporedom. Zadnji tak primer je bilo predvajanje kratkega, sicer četrtturnega slovenskega filma 46 minut pred angleškim filmom 9 orgazmov (kar pa je omogočila zgolj 70-minutna dolžina angleškega celovečerca).

Filmska teorija kratkih filmov ne vidi v kinu, saj naj bi bolj spadali na druge medije, recimo internet, Ministrstvo za kulturo pa ne vidi pravega smisla v njihovem financiranju ter predvajanju v kinu. Tudi producentom se zdi smiselnost produciranja kratkih digitalnih filmov dvomljiva, zato se bodo tega lotevali zgolj po občutku in po zmožnostih.

Pri segmentu celovečernih filmov je bilo sklenjeno naslednje: kot pri kratkih filmih na AGRFT v procesu izobraževanja digitalne tehnologije še ne uporabljajo, vendar se zavedajo, da digitalni čas prihaja. Pri Koloseju imajo digitalne predvajalnice, vendar so ti primerni predvsem za predvajanje oglasnih sporočil. Sicer po potrebi lahko predvajajo tudi celovečerno dolžino, vendar ta najbrž ni dovolj kakovostna, da bi lahko nadomeščala klasično predvajanje, saj bi za ta namen potrebovali boljše predvajalnice. V graditev mreže kakovostnih predvajalnikov v povezavi s komercialno infrastrukturo se Ministrstvo za kul-

hitreje bližajo in s katerimi bodo hollywoodski studii prihranili toliko dolarjev, da bodo najuspešnejši filmi še bolj dobičkonosni in da bodo prihranke pri tehnikah (nič več filmskih kopij) lahko vložili v globalno promocijo, da bo lahko čedalje več filmov hkrati štartalo po vsem svetu (nuja v dobi digitalnega piratstva), ne pa postopoma po različnih celinah.

Digitalizacija prinaša spremembe tudi pri distribuciji amaterskih filmčkov, ki do sedaj niso imeli skoraj nikakršne

možnosti za distribucijo. Distribucijo filmov je v analognem svetu obvladovalo nekaj igralcev na trgu. Šlo je v glavnem ali za lastnike kinodvoran ali pa TV postaj. V vsakem primeru pa je pot do širšega občinstva vodila zgolj prek njih. V Sloveniji položaj še ni bil tako črn, saj so nekateri kinematografi nekomercialne filmčke nekajkrat celo vrteli pred hollywoodskimi uspešnicami in jim tako zagotovili občinstvo, ki ga sicer ne bi bili deležni.

turo ne želi vključiti, odgovorni pa na angleški primer (glej zgoraj) niti niso znali odgovoriti. Po mnenju JSKD (Javni sklad kulturnih dejavnosti) ni problem samo produkcija filmov, ampak celovito vodenje mladih kadrov, ki je bilo do sedaj prepuščeno stihiji, saj tudi formalno izobraženi režiserji po končanem študiju ne vedo, kaj bi sami s seboj. Filmski sklad bi lahko tu naredil veliko več, saj večinoma podpre že izdelane kadre in realizirane projekte.

Stališče producentov je bilo, da je digitalna tehnologija zgolj sredstvo za snemanje filmov, najpomembnejša ostaja vsebina, teorija pa meni, da bi bilo digitalno produkcijo treba vključiti tudi v nacionalno produkcijo, vendar seveda ne v škodo klasične produkcije. Dejstvo je, da, ko bo denimo čez deset let Hollywood distribuiral filme na digitalnem formatu, s 35mm trakom, v komercialni infrastrukturi ne bo kaj početi. Zato je treba še sedaj razmišljati o prehodu in ga aplicirati na vse nivoje kinematografije, od vzgojne in produkcijske do prikazovalske.

Na podlagi zgornjih dejstev je bil moj sklep potencialnim mladim filmarjem naslednji: če želijo svoj nizkoprorračunski film spraviti v kino po večjih mestih Slovenije, lahko: a) ali pristanejo na slabšo projekcijo z digitalnih projektorjev, ki jih imajo kinodvorane za predvajanje oglasnih sporočil (glej primer Na svoji Vesni), ali pa b) kakor vedo in znajo pridejo do povečave (glej primer Pozabljeni zaklad, Dergi in Roza v kraljestvu svizca in Tu pa tam). Tretja možnost, ki je bila od ključnih pri organiziranju te okrogle mize, torej morebitna vzpostavitev kakovostne mreže digitalnih projektorjev, ki bi nastala s participiranjem državnega in zasebnega kapitala, je bila tedaj apriori izključena. Glede na to, da je digitalnih filmov več kot sredstev za povečave, mladi, gverilski ustvarjalci za sedaj ne vidijo luči na koncu predora za predvajanje svojega filma, prav tako pa jo zgolj pogojno vidijo že uveljavljeni ustvarjalci, zato se tudi ti ne bodo lotevali tovrstnih projektov. Finančno to pomeni naslednje: če dober digitalen pro-

Fizična omejenost distribucijskih kanalov je pomenila, da so v obtok prihajali v glavnem le filmi, ki ugajajo širokemu popularnemu okusu, takšni, za katere je bilo mogoče sklepati, da bodo vseh večjemu številu ljudi – takšni, za katere je bilo sorazmerno varno reči, da bodo dobili zadostno število gledalcev, ki bodo poplačali stroške distribucije in promocije. V tej igri je seveda izpadlo vse, kar je bilo drugačno oziroma nenavadno.

Internet to spreminja. Medtem ko je klasična distribucija delovala po sistemu '*en film za vse okuse*', digitalna internetna distribucija poskrbi, da svoje gledalstvo lahko najdejo še tako nenavadni filmčki (in kmalu verjetno tudi celovečerni filmi) – saj so stroški distribucije, še posebej če pridejo v omrežja p2p, zanemarljivi. Prvi, večinoma po internetu distribuirani video, ki je osvojil Slovence, je sicer prišel iz sveta glasbe: Fredy Miler je čez

jektor stane 80.000 dolarjev, bi vzpostavitev solidne slovenske mreže za digitalno predvajanje stala nekje od 400.000 do 500.000 dolarjev (pet do sedem projektorjev). Če bi šlo financiranje po polovici in bi torej komercialna infrastruktura prispevala (dobrih) 200.000 dolarjev, enako pa tudi Ministrstvo za kulturo, bi šlo za vsoto, ki je nižja od sedanjih stroškov za povečavo dveh filmov, hkrati pa bi dobili srednjeročno uporabno prikazovalsko mrežo, ki bi lahko še bolj spodbudila produkcijo nizkopračunskih celovečercov.

TU PA TAM ALI PRIHODNOST FILMSKIH POVEČAV

V začetku leta 2005 smo lahko v nekaterih domačih medijih spremljali, da se je v zvezi z gverilsko in digitalno posnetim slovenskim filmom *Tu pa tam* v zvezi z njegovo povečavo na filmski trak razvila polemika. Ta vtis so poganjali mediji sami, ki so nasledli dovolj spretno izpeljanim samopromocijskim, vendar pa tudi demagoškim aktivnostim ekipe filma *Tu pa tam* (sem so recimo spadale trditve Francija Slaka, da je bila komisija za povečave pri Filmskem skladu ustanovljena zgolj fiktivno, da denar za povečave sploh ne obstaja, in da je njena naloga, da vse projekte zavrne), ki je skušalo prikazati, da se jim je godila nekakšna krivica.

Skupaj s Simonom Popkom, filmskim kritikom, in režiserjem Andrejem Košakom sem bil tedaj v strokovno-programski komisiji, ki na razpisu ni odobrila denarja za financiranje povečave filma *Tu pa tam*. Zato je seveda smiselno, da opišem delovanje strokovne komisije za povečave in mojo vlogo v njej.

Situacija pri filmu *Tu pa tam* je bila v formalnem pogledu povsem podobna tisti, ki smo jih bili v zadnjih letih recimo deležni pri filmih *Poker*, *V petek zvečer*, *Jebiga*, *Zadnja večerja*, *Amir*, *Šelestenje*, *Pozabljeni zaklad*, *Na svoji Ves-*

noč postal zvezda prav po zaslugi internetne distribucije.

Z nastankom digitalne distribucije se bo moč klasičnih distribucijskih kanalov počasi, a zanesljivo manjšala. Danes lahko vsakdo z nekaj truda svoj film uvrsti na internet, kjer bo ta z ustnim izročilom prej ali slej tudi pridobil svoje gledalce – če bo le zanimiv. Tudi v Sloveniji že prihaja do konkretnih tovrstnih pobud: publikacija *Filmofil* snubi avtorje kratkih filmčkov, naj prek

nje pridejo na internet in do občinstva.

Pri filmarjih sta bila med vsemi izgovori, zakaj je težko delati filme, zmeraj najbolj slišana dva: prvič, da je snemanje filmov drago, in drugič, da jih je tako rekoč nemogoče prikazovati in priti do občinstva. Z nastankom digitalnega videa je že nekaj let filme snemati relativno preprosto in ceneje. Sedaj pa smo priča premikom, ki bodo izničili tudi drugi razlog. Distribucija filmov z internetom postaja dostopna vsem.

ni, Kajmak in marmelada, Pod njenim oknom, Norega se metek ogne in še kaj bi se našlo. Vsi ti filmi so bili posneti ali na digitalni ali pa na 16 mm filmski format, in predvsem zato, da so jih (oziroma bi jih) lahko začeli prikazovati v kinu, so potrebovali prenos na 35 mm filmski trak. Pri tem velja prej omenjene filme razvrstiti v dve kategoriji: v prvi so tisti res gverilski, to so V petek zvečer, Jebiga, Zadnja večerja, Amir, Šelestenje, Na svoji Vesni in Norega se metek ogne, v drugi pa preostali, kjer je produkcija potekala s pomočjo nekega koproducenta in zato tudi na bolj organizirani in za ustvarjalce lažji ravni. Vsi razen Na svoji Vesni so denar za povečavo dobili, vsi, vključno z Na svoji Vesni, pa so bili (razen Norega se metek ogne, ki ga to še čaka) v kinu tudi predvajani, Na svoji Vesni namreč kar z digitalnega medija. Ko rečem, da so filmi dobili sredstva za povečavo, to pomeni, da so jih tako rekoč vsi dobili od države, natančneje od Filmskega sklada. Toda tudi v tem paketu je izjema: Pozabljeni zaklad je sredstva za povečavo pridobil od zasebnega investitorja. Seveda pa je poleg teh filmov nastalo še kar nekaj gverilskih filmov, ki za sedaj denarja za povečavo niso dobili in nekateri ga najbrž tudi nikoli ne bodo.

Po soglasnem mnenju poprej omenjene komisije si film Tu pa tam, kakor tudi trije drugi, na isti razpis prijavljeni filmi, finančne podpore v približni višini sto tisoč evrov ni zaslužil. Njegovim ustvarjalcem smo predlagali nekaj montažnih sprememb, morebitno manjše skrajšanje filma in prijavo na naslednji razpis, podobno kot denimo na prvem razpisu tudi filmu Norega se metek ogne (ki je na tem razpisu sredstva potem tudi dobil). To je vse, kar smo v okviru danih možnosti lahko naredili.

Formalni okvir, v katerega je za sedaj vpeta ta komisija, je namreč izjemno ozek. V praksi to pomeni, da pravila za sedaj ne omogočajo morebitne dodelitve sredstev za izboljšanje filma, torej za postprodukcijo, dodatna snemanja itn.

Promocija

Gledalec se vedno bolj sprašuje: ali je res nujno, da gledamo celo goro filmov? Nikakor. Pred leti – se zdi – ko je bilo filmov manj oziroma so bili težje dostopni, smo ob filmih bolj uživali. Nekaj čara je bilo v tem, da se je na določeni filmski naslov čakalo, da je prišel v kino, ali pa smo ga dolga leta iskali na kakšni VHS izdaji, največkrat v tujini. Želja po tem, da bi si nekaj ogledali, je bila bistveno večja kot

danes, ko je mogoče, da se priključimo na splet, kjer imamo na voljo malodane katerikoli filmski naslov: bodisi na voljo kot download ali v DVD obliki v kateri od premnogh spletnih trgovin.

Tudi stališče, da naj bi bili na tekočem in s tem edini pravi filmofili, samo če spremljamo vso tekočo filmsko produkcijo, ne drži. Če pogledamo lestvico najbolj gledanih mainstream filmov minulih let, vidimo, da gre, razen pri nekaj naslovih, za same otročarije,

Procedura trenutno omogoča zgolj evalvacijo prispelega izdelka, ki se hkrati obravnava že tudi kot končni proizvod. S tem seveda pridemo v paradoksalno situacijo: filmi ultranizkopračunske oziroma povsem gverilske produkcije, ki so bili narejeni tako rekoč povsem brez denarja, na tem razpisu nimajo možnosti, da bi svoj s težavo in v nemogočih pogojih narejeni film, z nekaj dodatnimi sredstvi izboljšali, temveč lahko oddani izdelek "zgolj" povečajo na filmski trak. Ali pa tudi ne, to je seveda odvisno od odločitve komisije. To je tudi ključna pomanjkljivost na sedanjih osnovah zastavljenega razpisa. Če so produkcijske in vsebinske predispozicije filma dobre, bi namreč že kakih deset ali dvajset tisoč evrov za dodelavo gverilsko narejenega filma lahko pomenilo njegovo bistveno izboljšanje in veliko boljši končni rezultat. Predloge za spremembo dispozicij tega razpisa smo dali že po spomladanskem razpisu, ki je bil hkrati prvi razpis naše komisije, vendar se do jeseni v zvezi s tem ni nič spremenilo.

Seveda pa je precej možnosti, da na tej točki naletimo na problem ustvarjalcev teh filmov. Ne glede na to, da so bili filmi posneti gverilsko, se zastavi vprašanje, ali bi bili, če bi bilo tako stališče komisije, ustvarjalci filma pripravljeni kaj dosti dodelovati. Afirmativnost njihovih pozicij je, kot lahko povem iz izkušenj, ponavadi takšna, da trdijo, da so tako ali tako naredili povsem konsistenten in kakovosten, morda celo "povsem drugačen slovenski film, kot so bili vsi prejšnji", da njim pač že ne bo nihče razlagal, kaj bi bilo treba spremeniti in kako. S tem svoje početje postavljajo v drug paradoks, ki se iz gverilske pozicije nenadoma prestavi v čisti institucionalizem, ki zgolj želi državno subvencijo za svojo dejavnost in ki ga verbalizirajo nekako takole: "Mi smo bili dovolj dobri že s tem, da smo naredili film, vi pa nam dajte denar za povečavo." Približno taka je bila tudi pozicija ustvarjalcev filma Tu pa tam, kar seveda ni nič narobe, saj imajo do nje vso pravico.

ki bi jih lahko brez težav preskočili. Pač rezultat, primeren temu, da so multipleksi namenjeni predvsem otrokom in najstnikom. Skratka, če preskočite vse te filme, ne zamudite ničesar. V glavnem ne gre za kakšne filmske klasike, ki bi jih morali videti za širjenje svojega filmskega znanja.

Gre za čisto zabavo.

Če se osredotočite zgolj na filme, o katerih se največ govori, sicer nimate veliko dela, ker je sporadični rezultat

tega, da je ponudba čedalje večja, to, da zmeraj manj posameznih naslovov sploh še dobi določeno raven notoričnosti. V minulem letu sta bila takšna filma natanko dva: Kristusov pasijon in Fahrenheit 9/11. Žal sta tudi ta dva bolj zanimiva fenomenološko kot s filmskega stališča. Oba sta spretno izbrala čas, v katerem sta se predstavila. Z drugimi besedami: če ne bi bila predstavljena v primernem trenutku, se o njima verjetno prav tako ne bi

To stališče je do neke mere, tudi na podlagi primerov iz preteklosti, upravičeno, saj je denar za povečavo dobilo tudi nekaj filmov, ki si tega glede na višino potrebnih sredstev, po mojem mnenju niso zaslužili (denimo filma V petek zvečer, Amir in še kakšen). Tu torej pridemo do vprašanja meril za dodelitev povečave, ki so v sedanjem okviru razdelani zelo ohlapno, na podlagi štirih parametrov, ki so: tržni potencial na domačem trgu, tržni potencial na tujem trgu, umetniška vrednost filma in aktualnost teme. Ta merila pri gverilsko narejenih filmih seveda nimajo velike uporabnosti, sploh če jih je treba oceniti eksaktno, z do sto točkami. Eksaktna merila se lahko vzpostavi na podlagi vsaj nekaterih relativno natančnih standardov, ki v našem primeru niso bili podani. Tudi za ta segment smo predlagali vsebinske spremembe, ki pa jih ni bilo.

V večji meri pa ta zgornja pozicija seveda ni upravičena. Sredstva za povečavo so pač tako velika, da bi bila s stališča distributerja v povsem ekonomskem pogledu upravičena šele, če bi imel film zaradi njih petdeset tisoč gledalcev več (tu govorimo o stroških povečave na ravni 80.000 do 100.000 evrov, ki jih priznava Filmski sklad, z metodo neposrednega kopiranja iz digitalnega kopiranja na film so ti lahko občutno nižji, nekako 20.000 evrov za štiri kopije). Tako zgolj formalno izpolnjen pogoj, da gre za celovečerni film, pač ni dovolj, da bi projekt avtomatično dobil denar za povečavo. Zato pri odobritvi filma za povečavo odločilno vlogo odigrajo neka druga, neekonomska merila, torej t. i. merila nacionalnega pomena, ki so osnova za razdeljevanje kakršnih koli državnih subvencij ali podpor. Katera merila bodo prevladala pri izbiri povečave filma, je v okviru prej navedenih parametrov na koncu stvar članov komisije.

V našem primeru se je komisija pokazala kot dovolj raznolika. Sam sem denimo zastopal stališče, da so odločilna merila za povečavo dovolj visoke vsebinske, torej scenaristične in dramaturške vrednosti filma, ki morajo priti do izra-

govorilo. Ali povedano še drugače: ker je njun trenutek že minil, se vam tudi za ta dva filma ni treba sekirati, če ju do sedaj niste videli. V bogati filmski zgodovini ne bosta igrala velike vloge. Plip.

Kako je z umetniškimi in festivalskimi filmi? V Delovi raziskavi, koliko ljudje hodijo v kino, se je izkazalo, da več kot 83 odstotkov ljudi ni slišalo niti za LIFF, največji slovenski filmski festival s petnajstletno tradicijo. **Skratka, ti filmi so daleč daleč od tega, da bi se o**

njih vsak dan govorilo in da bi morali biti z njimi 'na tekočem'. Gledate jih zgolj za lasten filmski užitek.

Če kaj, se torej sodobni gledalec sprašuje, čemu sploh še gledati filme. Ob tem mu filmska kritika ni več v nikakršno pomoč, saj zaradi poplave filmov tudi ta ne zmore več slediti trendom in povprečnemu gledalcu kaj uporabnega svetovati.

Za promocijo gverile, da ne bo šla popolnoma mimo zainteresirane

za pri njegovem prikazovanju na Slovenskem, saj gre za državna sredstva, ki morajo svojo primarno realizacijo dobiti že doma. Drugemu članu so se zdele pomembnejše umetniške vrednosti filma za prikazovanje na tujih festivalih, četudi bi se bilo treba kinematografskemu prikazovanju doma tako rekoč povsem odpovedati (tak je bil primer Kozoletovega televizijskega filma Delo osvobaja, ki je potem kmalu prišel na televizijski spored).

Prav tako sem sam zastopal stališče, da mora odobreni film dovolj dobro izpolnjevati zahtevana merila, če naj dobi sredstva. Če jih ne izpolnjuje noben film, je bolje, da sredstev za povečavo ne dobi nihče. Preostalima članoma komisije pa se je zdelo bolje, da se sredstva podelijo najboljšemu oziroma najbolj ustreznemu od filmov, ki so prijavljeni na razpis, ne glede na to, ali si jih odobreni film povsem zasluži, nekako po logiki: denar je na voljo, zakaj ga ne bi porabili (torej nekakšen mi, kot kinematografija), če ga ne bomo, ga bo pa kdo drug (morda tudi nefilmarij). Argument, da bo denar v nasprotnem primeru porabil kdo drug, zame ni imel nobene teže. Na državni denar je pač, če si član kake podobne komisije, treba gledati povsem enako, kot če bi šel iz zasebnega žepa (saj v davkoplačevskem okviru tudi gre). Kot angažirani ljubitelj filmov pa sem tudi prepričan, da občasna nepremišljena poraba proračunskih sredstev za posamezne projekte za vsako ceno (denimo pogoj, da se mora to zgoditi znotraj koledarskega in hkrati proračunskega leta), ker so sredstva pač že odobrena, domači kinematografiji na splošno dela medvedjo uslugo in dolgoročno onemogoča občutnejše povečanje državnih subvencij za film. To je najbrž tudi ena pomembnejših nalog prihodnjega novega vodstva Filmskega sklada in Ministrstva za kulturo, da namreč omogoči pretakanje proračunskih sredstev zunaj posameznih proračunskih let, saj kakovost filmske produkcije zaradi specifik tu-
di zato močno trpi.

javnosti, bodo torej čedalje pomembnejši gverilski promocijski prijemi. Namesto klasične kritike imajo pomembnejšo vlogo internetni forumi in kolaboracijski filtri, namesto dragega oglaševanja pa brezplačne vsebine, dostopne prek programov p2p in protokolov.

Prihodnost

Prihodnost digitalne gverile bo vsekakor zanimiva. V časih, ko kino,

kakršnega smo poznali nekoč, izumira, si bo gverila poiskala občinstvo drugje. Kino se zmeraj manj dojema kot prostor cinefilije, ko pa ga bodo enkrat zavzeli tudi poceni posneti (vse seveda posneto na video in morda na tak način tudi predvajano) domače komercialne filmske serije, najverjetneje lahkotne komedije, to niti približno ne bo več prostor, kjer bi se lahko tržili gverilski odbitki, namenjeni gledalskim nišam. A za kaj takega niti ni prave potrebe.

Zaradi digitalne snemalne tehnologije vse boljše kakovosti in vse bolj na dosegu roke lahko pričakujemo, da bodo gverilsko posneti filmi pri nas nastajali tudi v prihodnje. Že zaradi omejenosti finančnih sredstev ne gre pričakovati, da bodo vsi deležni denarja za povečavo. Medtem ko je bilo namreč v preteklosti teh filmov nekako ravno toliko, da so tako rekoč vsi lahko dobili sredstva za povečavo, sedaj tudi tu že prihaja do selekcije. Imperativ filmskega traku teh ustvarjalcev kot materializacija končnega rezultata njihovega filma je gotovo napačna predpostavka. Neposredno povezovanje filmskega traku s prikazovanjem v domačih kinodvoranah pa je že nekaj časa preživeta kategorija. Utemeljevanje ustvarjalcev, da filmsko kopijo potrebujejo za festivale, je glede na prej napisano, torej da se morajo tovrstna državna sredstva najprej udejanjiti pri nas, najbrž premalo učinkovito. S sodobno infrastrukturo, ki so jo v Slovenijo prinesli tako kinocentri kot tudi dobro opremljene art kinodvorane, je že sedaj mogoče solidno (ne pa zelo dobro) izvesti digitalno distribucijo filma po petih večjih slovenskih mestih (Koper, Ljubljana, Celje, Novo mesto in Maribor, kmalu pa tudi Kranj), ki zajemajo od osem do devet desetih celotnega obiska v slovenskih kinodvoranah. Tudi zato gverilski filmarji ne bi smeli popustiti pred zadnjo oviro: če niso dobili državnega denarja niti za produkcijo filma niti za njegovo distribucijo (torej povečava), ni nobenega razloga, da svojega, največkrat prvega filma ne bi distribuirali in gledalcem predvajali na digitalen način. Morda bo prihodnjič, pri njihovem novem filmskem projektu, drugače. Zgodovina filma z zgodovino umetnosti nasploh namreč v neskončno primerih kaže, da so tisti, ki so jih na začetku zavračali, ustvarili največje umetnine. Tudi slovenska kinematografija zadnjega desetletja je podobna: najboljše filme so naredili tisti in takrat, ko sprva niso dobili državnega financiranja. Če si gverilec, bodi gverilec do konca. Kar je na koncu ustvarjalcem filma Tu pa tam tudi tre-

Gverila bo našla svoj dom in hvaležno občinstvo na internetu, kar je tudi edino prav, če hoče biti vredna tega, da se imenuje gverila.

ba priznati: provocirali so in polemizirali ter nazadnje na sebi svojstven način, prek zasebnega investitorja, torej podobno kot producenti filma Pozabljeni zaklad, le prišli do svoje filmske kopije.

DODATEK 1 – PREGLED SLOVENSКИH DIGITALNIH FILMOV

ZADNJA VEČERJA, scenarij Vojko Anzeljc in Matjaž Javšnik, režija Vojko Anzeljc, v glavnih vlogah Matjaž Javšnik, Drago Milinović, Aleksandra Balmazović, Valter Dragan, Produkcijska skupina Mangart, 2001

Žanr: komedija

Zgodba: Dva "norčka", Hugo in Tinček, iz norišnice ukradeta kamero in z njo pobegneta. Posneti hočeta film o junaku, ki reši dekle in jo na koncu poljubi. Hugo je snemalec, Tinček pa igra glavnega junaka. Film posnameta tako, da snemata preproste ljudi, ne da bi le-ti vedeli, za kaj gre. To ju pripelje do prostitutke Magdalene, ki bi rada naredila samomor. Ko ji skušata po svojih močeh pomagati, se vmeša njen zvodnik Žare, Hugo, Tinček in Magdalena mu pobegnejo in po nizu razburljivih doživetij obračunajo z njim in Magdalena zaživi svobodno.

Drugo: Prvi domači film, ki je bil posnet z digitalno kamero in potem prek filmske kopije predvajan v kinu. Film je izkoristil vse attribute, torej zvezdníštvo Matjaža Javšnika, žanr, igrano-dokumentarni pristop, ki ga je Anzeljc doobra obvladal iz televizijske oddaje Odklop, precej pa je tvegál s sicer dosledno uporabo subjektivne kamere. Lepo promocijsko zapakiran s komercialno televizijo POP TV, zato je njegova gledanost rasla po drugem tednu predvajanja, v nasprotju z običajnim povprečjem pa je od dobrih 63.000 gledalcev samo dobro četrtnino pridelal v Ljubljani.

POKER, scenarij Vinci Vogue Anžlovar, režija Vinci Vogue Anžlovar, v glavnih vlogah Borut Veselko, Pavle Ravnohrib, Roberto Magnifico, Aljoša Rebolj, Arsmedia, 2001

Žanr: triler - kriminalka

Zgodba: Poker ni samo igra, pač pa Filozofija! Vanj se zaplete Boris, ki ne spoštuje nobenih pravil. Čuro je bil poslan, da odkrije pogrešan denar svojega šefa, Matjaž sodeluje v igri, da je blizu svoji ljubezni, Aljoša v pokru išče samega sebe, delilka kart, Vesna, pa v tej nevarni igri poskuša ustreči vsem, tudi sebi. Borut se potemtakem zaplete v kruto igro za življenje, v kriminalno dramo, polno preobratov in krvavih obračunov, v kateri bi težko našli zmagovalca. Vsi so proti vsem in kmalu začnemo preštévati trupla.

Drugo: Prvi digitalno posneti domači film, ki pa se mu je postprodukcija toliko zavlekla, da ga je v kinu prehitela Zadnja večerja. Pričakovanja so bila velika,

vendar miks žanrov in režijskega pristopa pri gledalcih ni potegnil. Oteževalna okoliščina za film je bila, da je prišel na spored tik pred odprtjem ljubljanskega Koloseja.

ŠELESTENJE, scenarij Janez Lapajne, režija Janez Lapajne, v glavnih vlogah Barbara Cerar, Rok Vihar, Grega Zorc, Maša Derganc, Triglav film, 2002

Žanr: drama

Zgodba: Luka, rahlo boemski fotograf, se umakne na belokranjsko podežele, potem ko se spre s svojim dekletom Katarino, ko mu ta pove, da je noseča. Ona mu sledi, na prvi pogled v upanju, da bi rešila njuno razmerje, čeprav s seboj že nosi temno skrivnost, ki lahko samo še spreverne in morda tudi zapečati njuno razmerje. V nasprotju s spokojnim okoljem, ki ju obdaja, se par znajde v vrtincu približevanj in nasprotovanj, ki le poglobijo njuno krizo. Katarina se spoprijatelji z vojakom Primožem, Luka pa z mlado samsko mamico Ano in na stara pota ni več vrnitve.

Drugo: Eno najprijetnejših slovenskih filmskih presenečenj zadnjega obdobja, izvrstno odigran in zrežiran film, ki se loteva resne tematike, kar pa ga je v gledalsko komercialnem pogledu hkrati že tudi omejevalo (po vsej Sloveniji ga je videlo okoli 12.000 gledalcev). Poleg Zadnje večerje je to gotovo film, ki je najbolj ulovil ravnotežje med ultranizkim proračunom filma in zgodbo, ki se je naravno ujela vanj. Prototip resnejšega digitalnega filma, ki temelji na dognani igri, ob tem pa vse skupaj postori s produkcijo v višini cene avtomobila srednjega razreda ter veliko entuziazma vseh vpletenih. Avtor za leto 2006 napoveduje podoben filmski projekt.

AMIR: ŠERIF IZ NURIĆA, scenarij Miha Čelar, režija Miha Čelar, v glavnih vlogah Uroš Fürst, Marko Miladinović, Saša Balmazović, Magdalena Kropivnik, Astral, 2002

Žanr: črna komedija

Zgodba: Mladi Amir se je rodil v Sloveniji, njegova starša pa sta po rodu iz Bosne. Njegova mati se je ločila, tako da živi z očetom policistom, čigar vzgoja je površna. Ker nima realnega odnosa do okolja, živi na meji zakona, pri tem pa uspešno izkorišča izkušnje in znanje, ki jih pobira pri očetu. Bojan je Amirjev prijatelj iz bloka, ki hoče posneti film; spravita se oropat menjalnico, rop pa tudi snemata. V menjalnici se sproži alarm in stavbo obkroži policija. Toda v prostoru sta še uslužbenki Mojca in Slađana, s katerima Amir in Bojan naveže ta stike. Pred menjalnico pa se znajde še Amirjev oče.

Drugo: Režiser/scenarist je skušal v Amirju na svoj način razdelati "rakasto rano" slovenskega filma, torej t. i. žanrski ali pa morda trši film, ki gledalcu po-

streže tudi z nasilnimi negativci. Podobnega problema sta se v tistem času lotila Vinci Vogue Anžlovar (Poker), ki je svoje negativne junake postavil v napol fiktivno okolje in jih s tem skušal osvoboditi sodobne slovenske realnosti, ki ji še ni uspelo vzpostaviti arhetipa filmskega negativca, in Miran Zupanič (Barabe), ki se je stvari lotil drugače, saj nam je negativnega Kovača skušal plasirati po enem osnovnih dramaturških mehanizmov, torej s poslikavanjem njegovega otroštva (češ, problematičen je bil že kot otrok) in ga s tem praktično definirati kot prvinskega negativca, ki ima svojo delinkventno osebnost zapisano že v genetskem kodu. Čelar se je slovenskega negativca lotil tako, da mu je spremenil nacionalnost, s čimer se je Slovincu kot morebitnemu negativnemu filmskemu junaku odpovedal že v osnovi (Slovenec lahko pri ropu menjalnice sodeluje zgolj kot opazovalec, snemalec). Dodal mu je še fascinacijo s filmi in videotehnologijo ter željo po bizarnih dogodivščinah na robu oboroženega kriminala, uporabil pa subjektivno kamero in kamere, ki se že same po sebi nahajajo v prostoru (v garažah, menjalnicah itn.), in tako kot Zadnja večerja deluje kot nekakšna slovenska nadgradnja danske Dogme 95. Kljub dobri zasnovi je film predvsem lepljenka Amirjevih štosov, kar gledalcev ni pritegnilo v večjem številu, saj je v Sloveniji dosegel obisk nekaj več kakor osem tisoč gledalcev.

NA SVOJI VESNI, scenarij Saša Đukić, Franci Kek, Adi Smolar, režija Saša Đukić, Franci Kek, v glavnih vlogah Saša Đukić, Franci Kek, Jani Muhič, Rok Jožef, VPK, 2002

Žanr: odštekana komedija

Zgodba: Ta govori o lovu za zakladom, za katerega se potegujejo: preprosta kmečka ženica mama Manka, kriminalna združba in nevede tudi nerodna policaja. Glavna igralka rodi šestnajstletnega fantka, 'milicist' pa šestnajst let čaka, da bi vozil avto, a nazadnje pod oblake popelje helikopter.

Drugo: Novi slovenski primitivizem, ki so ga zastavili novomeški entuziasti. Prvi in za sedaj edini domači celovečerni film, ki se je tudi predvajal (tako v kinodvoranah kot tudi drugod, denimo v telovadnicah itn.) z obstoječih digitalnih filmskih projektorjev in za predvajanje ni doživel povečave na filmski trak. Večino uradnega obiska na ravni štiri tisoč gledalcev je zato doživel v Ljubljani, ker je bil v tistem času Kolosej edini opremljen s tovrstnimi predvajalniki, ni pa štet vsaj tako velik obisk v Novem mestu, kjer je bil zaradi njegovih ustvarjalcev pravi lokalni hit.

POD NJENIM OKNOM, scenarij Metod Pevec, režija Metod Pevec, v glavnih vlogah Polona Juh, Marijana Brecelj, Saša Tabaković, Robert Prebil, E-motion film, 2003

Žanr: drama

Zgodba: Duša je tridesetletna plesalka in plesna učiteljica. V razpetosti med dominantno mamo, odsotnim očetom in poročenim ljubimcem se zapleta v krizo tridesetih let, ki pa na srečo nima preveč usodnih posledic. Počasi dozori in se odloči korenito spremeniti svoje življenje: odslovi polovičarskega ljubimca, čeprav pričakuje njegovega otroka. Celo samozavestna in erotično radoživa mama se pripravlja na vlogo ljubeče babice. Zaljubljeni 'voajer' izpod njenega okna pa se vedno bolj približuje njenemu srcu ter ji vrača upanje v ljubezen in smisel življenja onkraj mladosti.

Drugo: Film, ki se po svoji vizualni plati najbolj približuje pravemu filmu, s svojo urbano zgodbo, ki se le redko zateka v eksterierje (kot Zadnja večerja in Šelestenje), pa najbrž prototip filma, ki ga lahko doseže digitalna produkcija. Film, ki je z zgodbo uspešno ujel tako duha sedanjega časa kot večne teme človekovega bivanja, v kinodvorane je privabil skoraj 40.000 gledalcev in pokazal, da so domači filmi lahko solidno gledani tudi brez izrazitega frontmana à la Javšnik in Đuro.

DERGI IN ROZA: V KRALJESTVU SVIZCA, scenarij Andrej Rozman, Janja Vidmar, režija Boris Jurjaševič, v glavnih vlogah Marko Derganc, Andrej Rozman, Bojan Emeršič, Jernej Šugman, VPK in Casablanca, 2004

Žanr: komedija

Zgodba: Dergi je strokovnjak za svetovanje po radiu in beži pred Bibo, ki se hoče poročiti z njim. Roza je socialni delavec v zavodu za osirotele otroke in hoče rešiti otroke, ki se jim obeta, da bodo zaradi denacionalizacije ostali brez doma. Z novim lastnikom se domeni, da v enem mesecu zbere denar za odkup stare graščine, v kateri so otroci živeli doslej. Ko pride prosit Dergija za posojilo, ta ravno najde rešitev za svoje težave. Z Rozo postaneta oskrbnika planinske kočice. V koči straši duh norega alpinista Pepija Puha, ki jima zaupa, da je na vrhu gore skrit zaklad. A kmalu je tu Biba in Dergi pred njo pobegne na vrh gore, kjer pa ne najde zaklada. V planinsko kočico pride Biba, ki jima ponudi finančno pomoč, in Dergi, ki ga medtem Roza s pomočjo helikopterja reši, privoli v poroko z njo.

Drugo: Narejen z zamudo, glede na zvezdniški televizijski status glavnih dveh igralcev planiran tudi kot sitcom za komercialno televizijo, je sicer preslabo zrežiran in domišljen film kapitaliziral na pojavnosti glavnih likov in film potegnil v območje 22.000 gledalcev, nekako tja, kjer se je pred njim znašel že Pozabljeni zaklad (25.000), za njim pa Tu pa tam (23.000). Film je po Zadnji večerji nov dokaz, da imajo tudi naši televizijski liki določeno moč v kinu, in to ne glede na kakovost filma.

TU PA TAM, scenarij Mitja Okorn, Marko Podgoršek, Adnan Omerović, režija Mitja Okorn, v glavnih vlogah Toni Cahunek, Adnan Omerović, Milomir Bubulj, Klemen Bučar, Pales, 2005

Žanr: kriminalna komedija

Zgodba: Štirje najstniki se raje zakajajo, kot pa da bi počeli kaj bolj koristnega. Nekega dne si sposodijo 100.000 mark od mafijca Frenka, s katerimi bi naj preprodali nekaj hi-fi elektronike. Vendar se Storž, eden izmed njih, še isti dan spre s svojo punco, ki nevede odnese tudi denar. Sedaj imajo fantje le teden dni časa, da skupaj z visokimi obrestmi zberejo denar. Ko jim po številnih zapletih en dan pred rokom že skoraj uspe, pa Ortič zaigra ves njihov zaslužek na ruleti. A na njihovo srečo se mafijci postrelijo med seboj in mladci so rešeni in bogati.

Drugo: Kot je videti zgoraj, v posebnem poglavju o filmu Tu pa tam in prihodnosti filmskih povečav, film ni dobil državne podpore za povečavo, vendar se je ekipa znašla drugače in zanjo pritegnila zasebnega investitorja. Film je študijski primer, kaj lahko pri promociji filma s svojo energijo naredi sama ekipa, saj je bila aktivno vključena v vse faze njegove promocije. Obisk več kakor 24.000 gledalcev dokazuje, da gre pri filmu Tu pa tam za nekakšno slovensko Čarovnico iz Blaira, saj je veliko promocije potekalo na nekonvencionalen način (internet itn.), z izzivanjem škandalčkov (ko niso dobili povečave in niso bili uvrščeni na Festival slovenskega filma) in v tesni kombinaciji z drugimi mediji (denimo glasbeni spot za televizijo). Gotovo najboljše promoviranje domačega filma po filmu Jebiga iz leta 2000 in dokaz, da za gledanost niso potrebni znani obrazi, saj je Tu pa tam prehitel večino institucionalnih financiranih in z veliko bolj znanimi igralskimi obrazi napolnjenih filmov.

NOREGA SE METEK OGNE, scenarij in režija Mitja Novljan, igrajo Ludvik Bagari, Uroš Potočnik, Petra Zupan in Petra Cirkovski, Filmogradnja zavod, 2005

Žanr: črna komična drama

Zgodba: Prekmurski parček najame stanovanje pri ljubljanskem parčku in takoj se vname kulturna vojna med mestom in podeželjem. Ko začne stanovanje ogrožati ljubljansko podzemlje, je prekmurski Jožek prisiljen angažirati vse bojne trike iz svoje bogate etno-zakladnice.

Drugo: Film še ni prišel na redni filmski spored, je pa simptomatičen dokaz, kako neučinkovita so lahko državna sredstva, če niso dobro kontrolirana. Na razpisu jeseni 2005 je komisija film potrdila za povečavo, po pritožbah drugih prijavitelcev pa se je namesto tega, da bi film prišel na redni spored, zgodilo, da je producent filma in neznanih razlogov njegovo premiero prestavil za skoraj leto dni. Drugače pa film, ki dokazuje, kaj se da narediti v stanovanju.

SLEPILO, scenarij in režija Jan Bilodjerič, igrajo Dejan Lendvaj, Kaja Bilodjerič, Samo Rumež, Andrej Krček in Alojz Svete, Doba Epis, 2005

Žanr: drama

Zgodba: Fant in punca začneta jemati heroin, potem pa padeta v brezno odvisnosti, kriz in skrivanja pred dilerji. Slovenska varianta Rekvijema za sanje.

Drugo: Film je bil posnet že leta 2001, dokončan pa šele leta 2005, na redni filmski spored še ni prišel, odprl pa je prvi festival evropskega filma v Portorožu spomladi 2005. Kar nekajkrat so ga prijaviili na razpis za državno financiranje povečav, do tega ni prišlo, zato so se njegovi producenti znašli podobno kot tisti iz filma Tu pa tam.

DODATEK 2 - TABELE

SLOVENSKI NASLOV	ORIGINALNI (in) ANG. NASLOV	Premiera filma	Kumulativa LJUBLJANA	Kumulativa SLOVENIJA
Zadnja večerja	The Last Supper	1. 3. 2001	18 159	63 173
Poker	Poker	3. 5. 2001	5258	8175
Šelestenje	Rustling Landscapes	11. 4. 2002	7912	12 784
Na svoji Vesni	Na svoji Vesni	25. 4. 2002	4427	4573
Amir - šerif iz Nuriča	Amir - šerif iz Nuriča	19. 9. 2002	6595	8446
Pod njenim oknom	Beneath her Window	4. 12. 2003	22 511	37 951
Dergi in Roza: V kraljestvu svizca	Dergi in Roza: V kraljestvu svizca	5. 2. 2004	14 107	22 659
Tu pa tam	Tu pa tam	27. 1. 2005	11 154	24 357

Tabela 1: Gledanost slovenskih digitalnih filmov v slovenskih kinodvoranah

	št. filmov	povprečje Ljubljana	povprečje Slovenija
klasično posneti filmi (brez Kajmaka in marmelade)	15	6253	11 194
digitalni filmi	8	11 265	22 764
vsi posneti filmi (brez Kajmaka in marmelade)	23	7996	15 219

Tabela 2: Primerjava med gledanostjo klasično in digitalno posnetih celovečernih domačih filmov v slovenskih kinodvoranah 2001-2005 (pri klasično posnetih je zaradi anomalije, ki jo povzroča, izločen Kajmak in marmelada, ki je bil posnet na pol gverilsko)

DODATEK 3 – DVESTOLETNICI SLOVENSKEGA FILMA NAPROTI: ZAKAJ SO SLOVENSKI FILMI TAKI, KAKRŠNI SO, IN KDAJ SE BODO SPREMENILI

Filmska vzgoja

Filmska vzgoja kot ključna podstat za vzgojo o avdiovizualnih medijih še vedno ni našla poti v naš redni šolski program. V Veliki Britaniji (pa tudi v nekaterih drugih evropskih državah, denimo v Franciji) je drugače: na internetni strani britanskega filmskega inštituta (BFI) www.bfi.org.uk/education/resources/teaching/primary/lookagain/ lahko za otroke, stare od tri do enajst let, najdete učiteljski vodnik za avdiovizualno vzgojo, ki ga je financiralo njihovo Ministrstvo za šolstvo. Lahko si ga brezplačno potegnete z njihove strani ali pa jim pišete in vam priročnik pošljejo kar sami, na svoje stroške. Učiteljski vodnik temelji na predpostavki, da so mediji gibljivih slik, torej film, televizija, video, internet in računalniške igre pomemben in integralen del naše kulture in da imajo zato otroci temeljno pravico, da se o teh medijih učijo v šoli. Če so naše filmske institucije odločene nadaljevati dediščino pokojnega Silvana Furlana, je prav umestitev filma v naš izobraževalni sistem tudi po zadnjih besedah ena njihovih primarnih in ključnih nalog.

Produkcija in ustvarjalci

Na filmskem področju nastopajo trije osnovni akterji: gledalci, ustvarjalci in institucije, ki so posredniki med njimi. Če se gledalci odzivajo na prihajajoče filme s tem, da si jih (ne) ogledajo, in prikazovalci (zasebni ali javni) zagotavljajo čim bolj tekoč dostop filmov na spored, potem so državne institucije tiste, ki imajo nalogo vzpostaviti čim bolj tekočo in čim večjo produkcijo domačih filmov. Kot kaže bližnja preteklost, formalno in seveda tudi neformalno izobraženi filmski ustvarjalci svoje projekte zelo težko uresničujejo. Zato dejstva naše filmske produkcije, torej zgolj po dobra dva institucionalno financirana filma v zadnjih šestih letih, pri tistih, ki so po letih čakanja le prišli do svojega projekta, logično pripeljejo do tega, da zaradi redkosti dela režiserji filme, financirane z državnim denarjem, delajo predvsem zase in za zadovoljevanje svojih ustvarjalnih in umetniških ambicij. Majhnost domače filmske scene, ki je za refleksijo večinoma omejena na nekaj pavšalnih in pogosto osebno konotiranih filmskih kritik, ustvarjalce potiska v dokazovanje in upravičevanje svoje umetniške kakovosti predvsem na tujih filmskih festivalih. Gledanost filma na domačem trgu pri filmih, financiranih z državnim denarjem, za ustvarjalce preprosto ni v ospredju. Da bodo filmi z državnim denarjem delani tudi za gledalce, lahko omogoči samo veliko večja in kontinuirana produkcija, ki bo ustvarjalce avtomatično potisnila tudi v zadovoljevanje drugih meril, ne zgolj oseb-

nih, tehničnim kadrom pa bo zaradi stalnosti dela omogočala boljše delovanje. Ravno majhno število filmskih projektov domači film najbolj odtuja našim gledalcem. To kažejo tudi številke: samo dva večinsko institucionalno financirana in predvajana domača filma v letih 2000–2005, *Nepopisan list* in *Porno film*, sta dosegla nadpovprečno gledanost.

Celovečerni prvenci kot prioriteta

Vitalnost vsake kinematografije je odvisna od letnega števila celovečernih prvencev, ki jih proizvede. Skrb za prvence v evropskih državah, ki svojo filmsko dejavnost uravnava s subvencijami, je zato predvsem v rokah državnih oziroma paradržavnih institucij. Če pa pogledamo število in strukturo institucionalno financiranih in predvajanih slovenskih celovečernih filmov v letih 2000–2005, vidimo, da je problematično tako njihovo število (samo pet naslovov), to so *Oda Prešernu*, *Varuh meje*, *Slepa pega*, *Peterka* in *Predmestje*, torej manj kot eden na leto, kot tudi njihova struktura, saj so samo (prve) tri posneli formalno izobraženi filmski režiserji. To pravzaprav pomeni, da je v zadnjih šestih letih zgolj en formalno izobraženi režiser iz vsake druge študijske generacije prišel do svojega prvega celovečernega filma, ki ga je financirala država. Zato je seveda logično, da so nekateri iz te skupine poiskali pot drugje, v gverilski ali polgverilski logiki (tako so recimo nastali *Jebiga*, *Šelestenje* in *Norega se metek ogne*), še precej več pa je bilo neformalno neizobraženih, ki so na podoben, torej bolj ali manj gverilski način naredili svoj celovečerni prvenec (filmi *V petek zvečer*, *Kruh in mleko*, *Zadnja večerja*, *Amir*, *Na svoji Vesni*, *Kajmak* in *marmelada*, *Tu pa tam* in *Slepilo*). Vsega skupaj je torej na gverilski način v zadnjih šestih letih nastalo kar enajst celovečernih prvencev, z državnim denarjem pa pet, kar jasno kaže na to, da je bila vitalnost slovenske kinematografije v tem času predvsem posledica osebnega entuziazma tako formalno izobraženih režiserjev kot tudi drugih. Naše državne filmske institucije bodo v prihodnje naredile največ, če bodo že same poskrbele za vsaj dva prvenca na leto.

Proračuni naših filmov in njihovo število

Pogosto se operira s številko, da je proračun povprečnega evropskega filma nekje na ravni dveh milijonov evrov in da celotni slovenski filmski proračun zadošča zgolj za skromen poldrugi povprečni evropski film. Pri tem gre za napako v interpretiranju, saj je to: a) povprečje zahodnoevropskega filma in b) to povprečje močno dvigujejo nekatere precej bolj razvite zahodnoevropske države. Da so naši proračuni naših filmov prenizki, je torej bolj napaka v interpretiranju statističnih podatkov kot pa kaj drugega, ki za referenčno točko pogosto jemlje Francijo (tam povprečen film stane nekako pet milijonov dolarjev),

ki pa z nami ni primerljiva v prav nobenem filmskem pogledu. Dejstvo je, da so v zgolj nekaj letih proračuni naših filmov narasli z (dobrega) milijona mark na milijon evrov (oziroma sedaj poldrugi milijon dolarjev). Že če pogledamo Nemčijo (2,9 milijona dolarjev), so tam proračuni že precej nižji kot v Franciji, pri Avstriji (1,4 milijona dolarjev, torej nekako 250 milijonov tolarjev), ki ima precej višji BDP na prebivalca, pa je lepo videti, da naši filmi zadnje čase stanejo kar nekaj nad našimi zmožnostmi.

V Sloveniji primerljivih državah Evropske unije, kot sta denimo Portugalska in Grčija, so povprečni proračuni celovečernih filmov nižji od pol milijona dolarjev, v našem denarju torej manj kot sto milijonov tolarjev za film. Da je ta vsota povsem v stiku z realnostjo tudi pri nas, potrjujejo tudi stališča nekaterih naših dolgoletnih producentov, ki ocenjujejo, da je za spodobno pokritje honorarjev ekipe filma (torej tako tistih pred kamero kot tudi tiste za njo) potrebnih približno 50 milijonov tolarjev, nadaljnjih 25 milijonov tolarjev staneta filmski trak in izposojanje tehnike (ki se jo tako ali tako obračuna kot vložek države prek Vibe) ter drugega, za film, ki se v scenarističnem pogledu dogaja "tukaj in zdaj", pa se da za 25 milijonov tolarjev uporabiti še kar nekaj dodatne scenografije itn. Običajni slovenski filmi za dobrih sto milijonov tolarjev so torej povsem realna zadeva. Ob dodatni finančni injekciji za slovenske filme Ministrstva za kulturo že za tekoče leto, ob pričakovanem prihodnjem povečanju neposrednega finančnega vložka Televizije Slovenije v celovečerno produkcijo, ob novi studijski infrastrukturi Viba film, ki jo je mogoče še veliko intenzivneje izkoriščati, bi lahko s celotnim državnim filmskim denarjem že prihodnje leto posneli šest do osem filmov. Pri tem bi imeli prvi trije povprečen proračun nekako 100 milijonov tolarjev proračuna, potem dva s povprečjem 150 milijonov, zadnji in en film na leto pa bi lahko imel proračun več kot 300 milijonov tolarjev, podobno kot letos Klopčičev Ljubljana je ljubljena in bi veljal za krono vsakoletne slovenske filmske produkcije. Ob upoštevanju in spodbujanju gverilskih filmov bi slovenska filmska produkcija že kmalu zlahka dosegla deset naslovov na leto.

Uvedba davčne olajšave za vlaganje v kulturo

Uvedba davčne olajšave za vlaganje v kulturo je veliko bolj ključnega pomena in bo imela veliko boljše rezultate za povečevanje zunajproračunskih filmskih sredstev kot uvedba posebnih novih davkov, ki bi, sploh v slovenskem sistemu, kjer je že zaradi majhnosti trga prisotnih malo prikazovalcev, ustvarila še večje antagonizme med javnim in zasebnim filmskim sektorjem. Vzpostavitve digitalne prikazovalske mreže na način, ki ga kaže angleški primer, bi lahko spodbudil filmsko produkcijo in vlaganje zasebnega kapitala vanjo.