

MULTIKOMPLEKS

jurij meden

Če je Serge Daney leta 1977 v nekem intervjuju razliko med filmom in televizijo še lahko argumentiral z besedami: "Mislim, da televizije nihče ne jemlje resno. Niti tisti, ki njen program proizvajajo, niti tisti, ki so mu podvrženi. Televizija je hladen medij, od katerega ljudje ne pričakujejo nobenih resnic. Njen glavni učinek tiči v dejstvu, da stalno prisoten televizijski šum duši vse ostale stvari, ki bi jih sicer lahko slišali.", potem mu danes lahko ne le prikramamo, temveč na veliko žalost ugotovimo, da so njegove besede več kot ustrezna oznaka za (pre)veliko večino odstotkov filmske ponudbe, ki se vlačijo po slovenskih kinematografih.

Ko govori o preostalem odstotku, Jean-Luc Godard ugotavlja: "Film je umetnost prostora in časa. V filmih je treba dajati, vendar je najprej treba sprejemati. Sodobno občinstvo ne daje več ničesar, s pojavom televizije smo nehali dajati. Obstaja samo še sprejemanje." Toda če je levji delež obiskovalcev kinematografov sestavljen iz iger lačne, nezahtevne mladine, ki ji je pojem tovrstnega vlaganja v filme (z veliko začetnico) popolnoma tuj, potemtakem je pomanjkanje interesa za kvaliteten, zahtevnejši film popolnoma razumljivo. Množicam ga je zlagoma odtujila agresivna politika krojačev filmskih platen, ki pač deluje izključno v znamenju kapitala in stavi domala izključno na sodoben hollywoodski film (tiste redke, neameriške izjeme, ki se prebijejo na domača platna, so pač napravljene po hollywoodskem kopitu).

Kot je lepo ugotovil Zdenko Vrdlovec v eni svojih nedavnih kritik, danes obstajata dva tipa hollywoodskih filmov: taki, ki neumno občinstvo generirajo, in taki, ki ga predpostavljajo ... Mar ni navsezadnje srhljivo že dejstvo, da sploh obstaja pojem umetniškega filma (namesto da bi Film ostal film, njegov izključno kratkočasenju namenjen bratranec pa bi dobil nalepko popularni film)? Da si vsako banalno zaporedje premičnih podob, podloženo z zvokom, zasluži naziv film? Kot bi se vsaka oglasna deska ponašala z nazivom slika (slika pač), slikarjeva stvaritev pa bi veljala za umetniško sliko.

Odmislimo za hip pojem filma kot nečesa zavezujočega, navdihujočega; nečesa skratka, kar po definiciji ni zgolj medij in orožje za uničevanje prostega časa. Bežen pogled na tabele gledanosti filmov v slovenski distribuciji razkrije tu-robnost stanje: na vrhu lestvice najbolj obiskanih filmov leta 2001 se nahaja trojka *Harry Potter in kamen modrosti*, *Pearl*

Harbor in *Ameriška pita 2*, leta 2000 si prva tri mesta delijo filmi *Gladiator*, *Ameriška pita* in *Misija nemogoče 2*, leta 1999 zmagoslavni trije slišijo na imena *Življenje je lepo*, *Mumija* in *Asteriks in Obeliks*. Skupni imenovalac vseh naštetih naslovov je očiten: gre za tipične primerke hitro prebavljivih, neobveznih produktov zabavne industrije, brez filmskega spomina, brez vsakršnih ambicij po presežkih, brez vsakršnih umetniških kvalit. Devet filmov skratka, nevrednih omembe in resnejše obravnave, če ne bi prav vsak izmed njih poleg (očitno uspešnih) poskusov ugajanja občinstvu obenem nadvse resno deloval tudi v smeri preoblikovanja okusa taistega občinstva. Šum, ki po Daneyevu duši ostale stvari, se spreminja v oglušujoč hrup, ki že v startu predpostavlja odsotnost vseh ostalih stvari. Paradigma sprejemanja in dajanja prhni v nič spričo agresivnega metanja v obraz. Plaz vulgarnosti, ki je gibanje, akcijo, dramo, humor ... temeljito očistil vsega rafiniranega (posledično manj unovčljivega), v kali zatira vsak poskus preobrazbe gledalca iz pasivnega sprejemnika v aktivnega soudeleženca. Enkratne sanje posameznega gledalca v zatemnjeni dvorani se lepijo v kolektivno nočno moro, ki ji tempo diktirajo izključno ekonomski interesi, namesto enkratne izkušnje pa za seboj pušča samo okus po zažgani koruzi v ustih.

O okusih sicer ne kaže razpravljati, gre pogovor. Ko pa okusi postanejo okus, ki pestrost ne le zavrača, temveč je nanjo povsem pozabil, je na skrb vzbujajoče dejstvo nujno vsaj opozoriti (navsezadnje je skozi prizmo izključno tržnega pogleda filmska politika vztrajnega nižanja skupnega imenovalca zahtevnosti gledalcev naravnost genialna). Kriviti kapital, ker nadvse uspešno deluje v smeri svojih interesov, je samo po sebi nesmiselno, kot je nesmiselno kriviti iz leta v leto bolj pootročen profil povprečnega obiskovalca kino predstav, za katerega ne moremo reči niti, da je (žalostno zanj) izgubil zanimanje za karkoli drugačnega, kvalitetnega, saj zavest o obstoju drugačnega zanj sploh ne obstaja. Če pustošenje filmskega sporeda potemtakem vzamemo za naravni pojav, nad katerim povprečen cinefil lahko le nemočno vije roke, lahko na račun vzajemnega drsenja v brezno banalnosti zelenih števil še vedno namenimo vsaj dva upravičena očitka.

Prvi leti na zlovešč razcvet ekonomskega pisanja o filmu, s katerim je po zaslugi krošnjarjev s slabim kinom zasičen slovenski medijski prostor in ki sistem vrednotenja filmov gradi izključno na številu obiskovalcev in dolarjih, vloženi v produkcijo filma, kot merilo kvalitete.

Drugi, bolj neposredno zvezan s področjem reproduktivne kinematografije, meri na medvedjo uslugo, ki jo je tovrstna filmska politika v zadnjem letu napravila umetniškemu ter domačemu, slovenskemu filmu. Pred dobrim letom dni na obrobju glavnega mesta zgrajen filmski multi(kom)pleks je povzročil drastičen upad zanimanja za kino-predstave v centru mesta, kamor sicer zahaja publika, ki na obiskovanje filmov ne gleda izključno kot na družabni dogodek ali krajsanje prostega časa. In neskončno raje obišče katerega izmed kinematografov v mestu, kot pa se ubada z odvečnimi logističnimi zapleti s prevozom na periferijo in se tam nato gnete s plehke zabave lačno množico, ki tiho, individualno izkušnjo branja podob vse bolj izkrivlja v hrupno navijanje v slogu športnega dogodka. Glede na tržni (ne)potencial najnovejšega slovenskega filma (vsakršna izrazita avtorska politika pač nikdar ni z roko v roki shajala z okusom širših množic) se gledalci zanj potemtakem odločajo predvsem na podlagi estetskih pričakovanj oziroma želje po spremljanju domače filmske produkcije, ki v zadnjih letih vedno pogosteje preseneča (beseda skorajda ni več na mestu) s takšnimi ali drugačnimi presežki. Na žalost se – milo rečeno – nerazsodna programska politika ljubljanskega monopolista, posledica katere so zaprta kinodvoran v centru in predmestjih glavnega mesta, po svoji najboljših močeh trudi s kolektivnim pranjem možganov svojega ciljnega občinstva in od filma odvrta tistih nekaj odstotkov, za katere veliko platno še vedno predstavlja svetišče sedme umetnosti. Iz zverinjaka severnoameriških slaboumnih, patriotskih veseloiger na leto vendarle zablise toliko kvalitetnih naslovov, da bi z njimi mirno zapolnil program vsaj ene dvorane v mestu; žal trgovci očitno ne premorejo niti enega filmsko pismenega člove-

ka, ki bi ločil zrnje od plev, poskrbel za drugačno podobo vsaj ene industrijske lovke in s sistematičnim stimuliranjem zahtevnejšega (in manj mobilnega) segmenta publike prispeval celo pri najsvetejšem opravilu, polnjenju mošnje. Odkar na obrobju mesta stoji vrtinec zabave, je poleg izumiranja mestnega centra drastičen upad gledanosti doživel tudi slovenski film.

Če je slednji še pred letom dni v ljubljanskih kinematografih zlahka prebijal mejo 10.000 gledalcev (*V leru*, *Porno film*, *Jebiga*, *Nepopisan list*, *Zadnja večerja*) in brez večjih težav posegal celo po štiri in večkratnikih te številke, potem danes o desetih tisočih obiskovalcih lahko le še sanja. Od odprtja Koloseja pa do danes je v Ljubljani samo filmu *Kruh in mleko* uspelo preseči to številko, ostali pa so navzlic bolj agresivni promociji, v povprečju boljšim kritikam in daljši dobi predvajanja opešali veliko prej (*Barabe*, *Sladke sanje*, *Ljubljana*, *Varuh meje*, *Šelestenje*). Ker absolutno ne drži, da je krivec za tako stanje slabša kvaliteta slovenskega filma, lahko grešnega kozla iščemo izključno v povsem spremenjenem stanju reproduktivne kinematografije in logiki kapitala, ki je ne le prevzela pobudo, temveč povsem pomendrala vse ostale interese. Vse lepo in prav, če le domačega medijskega prostora vsakodnevno ne bi polnili takšni in drugačni spisi uradnikov filmskega podjetja, ki iz neznanih razlogov čutijo potrebo po pojasnjevanju svojih dejanj in razgaljanju svojih vizij. Vrhovni ideolog ekonomskega pogleda tako v enem svojih tekstov opazi zgoraj omenjeno zagato slovenskega filma in jo pospremi z absurdnim komentarjem: "*Povečanje izbire na istem mestu, ki ga omogoča kinocenter, domači film vsekakor postavlja pred težko nalogo doseganja dobre prepoznavnosti v začetnih tednih predvajanja.*" Spričo tako "povečano pestrega" programa, kot ga v kateremkoli danem trenutku nudi ljubljanski kinocenter, lahko tovrstno izjavo pripišemo zgolj človeku, nepovratno ukleščenemu v ekonomski pogled na film, ki napravlja do kraja patetične in absurde njegove poskuse razpravljanja o vsebini in kvaliteti samega produkta. (V času nastajanja tega teksta nam Kolosej na primer nudi naslednje izbrane naslove: *Scooby-doo*, *Austin Powers v Zlatotiču*, *Vsota vseh strahov*, *Glasniki vetra*, *Mišek Stuart Little 2*, *Bandita*, *Možje v črnem 2*, *Vse o fantu*, *Vrtni Petra Pana*, *Nezvesta*, *Mothmanova prerokba*, *Številke za umor*, *Zmajev poljub*, *Manitujev čevlji*, *Velike težave*, *Tb sladko bitje*, med katerimi se domači film vsekakor res nahaja pred težko nalogo. Edino svetlo točko programa, Lynchevo mojstrovino *Mulholland Drive*, ki v omenjeni kokošnjak sodi še manj kot katerikoli domači film, pa lahko po drugi plati zaman iščemo v katerikoli izmed treh(!) preostalih dvoran v centru mesta. Tam skratka, kjer bo gledalec z izbrusenim okusom in filmskim spominom, ki ga *Mulholland Drive* predpostavlja, najprej poskusil.) Filmski strokovnjak v istem tekstu nadaljuje s podobnimi paradoksi: "*Kritična javnost do sedaj za Kolosej ni našla veliko pohvalnih besed, kar pomeni, da ne razume njegove osnovne, torej poslovne funkcije, zaradi katere je bil sploh narejen.*" Zakaj sploh potreba, da bi kritična javnost našla pohvalne besede za Kolosej? Tudi brez razumevajočih besed kritične javnosti bo Kolosej še naprej nemoteno opravljal svojo poslovno funkcijo, katere stranski produkt bo ostajal nižanje inteligenčnega količnika filmov in njihovih gledalcev. In zakaj neki naj bi kritična javnost, kritična filmska javnost, sploh morala razumeti kakršnokoli poslovno funkcijo? V trenutku, ko bo kritična javnost zanemarila kvaliteto končnega predmeta svoje obravnave, filma, in razumevajoče pohvalila uspešno poslovanje Koloseja, to več ne bo kritična javnost, temveč objektivni kombinat za merjenje gospodarskih uspehov, ki mu je vseeno, če Kolosej namesto filmov prodaja čevlje.

Najbolj tragično pri vsem skupaj je dejstvo, da se domača reproduktivna kinematografija na tak način zastruplja ravno v trenutku naraščanja kvalitete domačega filma, ki žanje velike uspehe v tujini in bi tudi doma potreboval čim širšo podporo.

Že površen pogled na slovensko filmsko produkcijo zadnjih dveh let namreč razkrije presenetljiv vzorec: izmed enajstih celovečernih igranih filmov, predstavljenih na festivalu nacionalne kinematografije v Portorožu leta 2001 in 2002, so se kar trije uvrstili na programe najbolj prestižnih mednarod-

nih filmskih festivalov. *Kruh in mleko* Jana Cvitkoviča je bil jeseni leta 2001 predvajan v Benetkah, *Varuh meje* Maje Weiss je pol leta zatem doživel mednarodno premiero na festivalu v Berlinu (v obeh primerih gre za festivala A kategorije), vmes pa se je zgodila še mednarodna premiera filma *Ljubljana* režiserja Igorja Šterka v Rotterdamu (tamkajšnji festival se sicer ponaša z oznako B kategorije, dejstvo pa je, da velja za najbolj obljuden filmski festival z daleč najbogatejšim – ne zgolj v smislu številčnosti – filmskim programom). Za nameček se je film *Slepa pega* režiserke Hanne A.W. Slak, dokončan kmalu za portoroškim festivalom pomladi 2002, uvrstil v program filmskega festivala v švicarskem Locarnu, ki si je v petinpetdesetih letih delovanja pridobil status ene najpomembnejših platform za odkrivanje novih talentov, trendov in filmskih teritorijev.

Podatek je presenetljiv izključno v kontekstu celokupnega števila igranih celovečernih filmov, proizvedenih v Sloveniji v zadnjih dveh letih: leta 2001 se jih je v Portorožu predstavilo šest (poleg omenjenega *Kruha in mleka* še *Barabe* Mirana Zupaniča, *Oda Prešernu* Martina Srebotnjaka, *Poker* Vincija Vogue Anžlovarja, *Sladke Sanje* Saša Podgorška in *Zadnja večerja* Vojka Anzeljca), leta 2002 pet (poleg *Ljubljane* in *Varuha meje* še *Šelestenje* Janeza Lapajnet, *Zvenenje v glavi* Andreja Košaka in *Amir* Mihe Čelarja). Izmed dvanajstih filmov (vključno s *Slepo pego*) torej, katerih obstoj je na tak ali drugačen način omogočil Filmski sklad Republike Slovenije, kar štirje, se pravi natanko ena tretjina, očitno dosega mednarodna festivalska merila najvišje kvalitete. Ob tem seveda ne gre zanemariti dveh dejstev. Prvič: da je bil Cvitkovičev film v Benetkah nagrajen z levom prihodnosti za najboljši prvenec, prvenec Maje Weiss pa je v Berlinu prejel nagrado žirije LVT-Manfred Salzgeber za najbolj inovativen film v sekciji Panorama. In drugič: da gre v primeru naše tretjine za resnično vrhunske umetniške dosežke, ki jih z ostalimi osmimi filmi družijo zgolj nacionalno poreklo.

Prvim trem festivalskim potnikom je revija *Ekran* v bližnji preteklosti posvetila nemalo zasluženega prostora (prvenec mlade Slakove ga bo bržkone še deležen), tako da se mi dodatna argumentacija na tem mestu ne zdi potrebna (glej *Ekran* 3,4/2001; 1,2/2002; 3,4/2002).

Gledanost prvih treh naštetih filmov v domačih kinematografih navzlic toplemu sprejemu in lovoricam iz tujine ostaja izrazito nizka – ne samo v primerjavi s siceršnjo, pretežno hollywoodsko ponudbo, temveč tudi ob boku gledanosti nekaterih drugih domačih izdelkov – čemur se v luči vsega zgoraj zapisanega nikakor ne gre čuditi, še manj biti plat zvona.

Za odtenek bolj alarmantna je porazna recepcija naših treh filmov s strani dnevnega časopisja in ostalih tekočih medijev, ki so (razen redkih izjem) javnost posiljevali z neznosnimi publicami in prepiri o oslovi senci v pismih bralcev. Med drugim smo se lahko podučili, kako prvenec Maje Weiss odlikuje predvsem lepota slovenske krajine, prvenec Jana Cvitkoviča pa bi bil dober, če bi bil pol krajši. Hm. Navsezadnje tudi nadobudnim piscem ne gre zameriti dosti. Eden temeljnih predpogojev za kvalitetno pisanje o filmu je cinefilija, brezpogojna ljubezen do filma, ki na izsušenih filmskih platnih domovine pač težko vzklje. Dvorana Slovenske kinoteke pa, saj veste, ni opremljena s hladilno napravo in stoli tam tako grdo škripajo ...

Upravičeno grajo si, skratka, zaslužijo le pristojni za razdeljevanje finančne pogače, ki letno lahko podhrani le hudo omejeno število domačih filmov. Zakaj spričo avtorskega potenciala, ki ga Slovenija očitno premore v izobilju, največje zagozde državnega kulturnega tolarja praviloma padajo v neprave roke? Zakaj pri razdeljevanju subvencij sploh razmišljati v kontekstu kapitalističnih pojmov, kot so uspešnost, gledanost in dobiček? Slovensko filmsko tržišče je nepovratno in do roba zasičeno z lahko prebavljivo, komercialno ponudbo iz tujine, ki je v vsakem trenutku sposobna pogoltniti vsak domač poskus ugajanja občinstvu (redke – uporabiti besedo svetle bi bilo preveč cinično – izjeme zgolj potrjujejo pravilo). Zadnji žebelj v krsto jalovim poskusom vzpostavljanja raznolike nacionalne produkcije (raznolike v smislu ugajanja vsem okusom) predstavlja preprost izračun, da je slovenski filmski trg veliko premajhen, da bi lahko

pokrival stroške (kaj šele prinašal dobiček), vložene v produkcijo slovenskega filma, ki od gledalcev ne bo zahteval dajanja.

Uradna politika korita je očitno drugačna: v uvodniku kataloga Festivala slovenskega filma iz leta 2001 direktorica festivala meni: *" /.../ raznolikost je tisto, kar šteje in dela festival uređen svojega imena "nacionalni". To je tisto, kar dela kinematografijo veliko in bogato ne glede na dejanski obseg produkcije."* Iz besed v naslednjem odstavku istega uvodnika veje blaga shizofrenija: *"V času komercializacije in globalizacije pod diktatom množičnih medijev, ki svet spreminjajo v skupno vas, je kulturna identiteta postala blagovna znamka."* Kakšna kulturna identiteta in kakšna raznolikost? Če je pojem komercialno uspešen slovenski film očitno obsojen na domeno znanstvene fantastike (predvsem pa naj se z njim ubada privatni in ne državni sektor) in če Slovenija očitno premore vsaj štiri vrhunske mlade filmske ustvarjalce, naj se brez odlašanja ves denar nameni njim (in njim podobnim) in naj se istočasno nepreklicno zatisne ušesa pred vsemi tistimi, ki se v svojih prošnjah po filmskem tolarju zatekajo k besednjaku raznolikosti, kapitala, z njim povezane odgovornosti in vsečnosti širšemu občinstvu. To se bo nahranilo drugje, nacionalna identiteta pa se je vedno gradila po povsem drugem ključu. Italijanski film bo vedno veljal za zibelko neorealizma, francoski slovi po poetičnem realizmu in novem valu, s slednjim se še danes baha češki, jugoslovanskega se spominjamo po črnem valu, sovjetskega najbolj po montaži, danskega je zaznamoval Dreyer in zapečatila Dogma, švedskega proslavil Bergman in portugalskega Oliveira, nemškega sploščel ekspresionizem in ameriškega vklenil kapital ...

Danes na Tajvanu, majhnem azijskem otočku, v blaženem miru ustvarjajo trije filmski režiserji, ki po vsesplošnem mnenju veljajo za ključna imena sodobne avtorske kinematografije. Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Tsai Ming-liang in njihovi meceni se ne pustijo motiti vpričo dejstva, da milijoni tajvanskih obiskovalcev kinematografov zanje sploh niso slišali. Še več, njihovi filmi v domovini sploh ne uzrejo filmskih platen. Zadnji in edini, ki je doma pustil opazno blagajniško sled, je bil film *Mesto žalosti* Hou Hsiao-hsiena iz davnega leta 1989. V enakomernem ritmu približno enega filma na dve leti trojka proizvaja vedno kvalitetnejše filmske stvaritve, praviloma mojstrovine, ki po tekočem traku romajo naravnost na filmske festivale in od tam v mreže umetniških kinodvoran po svetu. Nihče se ne obremenjuje s potrebo po raznolikosti, nacionalna filmska identiteta (če že moremo govoriti o njej) se vzpostavlja sama od sebe: opredeljuje jo drzno raziskovanje filmskih govoric in ubadanje s perečimi problemi sodobnega človeka, odtujenega od samega sebe. Mali otok, azijski tiger, je več kot uspešno našel svoje mesto v filmskem svetu. Slovenija danes izpolnjuje temeljni predpogoj za začetek tega iskanja. .