

evropsko zakonodajo in prilagojen slovenskim specifikam

- avdio-vizualno področje je področje, kjer morajo kinematografski, televizijski in drugi avdio-vizualni sistemi, ob upoštevanju razločevalnih potez, svoje delovanje usmerjati v učinkovito povezovanje in nadgrajevanje, pa brez križanja interesnih sfer in monopolističnih teženj

- eden izmed temeljnih nosilcev sofinanciranja nacionalnega avdio-vizualnega programa je prav gotovo Filmski sklad RS, ki pa se mora predelati v Sklad za avdio-vizualne umetnosti (ali avdio-vizualne programe) RS in izdelati čim bolj transparentna, demokratična in elastična pravila delovanja
- neodvisni producenti kot glavni akterji pri realizaciji nacionalnega avdio-vizualnega programa morajo prevzeti večjo materialno in moralno odgovornost, iz bolj ali manj ko-rektnih izvajalcev se morajo profilirati v kreativne proizvajalce – vsekakor pa je potrebno natančneje definirati status ali različne statute neodvisnih producentov

- ... in še in še

Posebno poglavje pa predstavlja vsekakor zelo zaskrbljujoče dejstvo, da se pri nas šele v začetku tretjega tisočletja skuša oblikovati mreža art-kinematografov s Kinodvorom na čelu in da še vedno nimamo katedre za teorijo in zgodovino filma oziroma katedre za avdio-vizualne medije na Filozofski fakulteti.

Kako naj se potem artikulira in udejanja filmska oziroma avdio-vizualna kultura?.

majda širca

SLIKA – OKVIR – POGLED

SLIKA

"Strah vas je, da ne boste zmogli naenkrat povedati vsega velikega, dokončnega, edinega in hkrati občega," mi je sindrom slovenskega filma – v maniri pljuni istini v oči – nekoč tolmačil bosanski nadrealist: češ da je ključni problem slovenskih avtorjev tesnoba, ki izhaja iz njihovih (pre)redkih ustvarjalnih možnosti. *"Tukrat pa, ko so jim dane,"* je trdil, *"želijo izbruhati vse, kar se jim je nakopičilo, in vse, kar mislijo, da vedo. Ob tem pa pozabijo na to, kar so nasanjali, kar je kljub majhnosti veliko, kar je kljub dramatičnosti preprosto in kar je kljub hladnosti toplo."*

Vem, referiral je na artizem tistega tipa, ki ne pomeni le presežka, s katerim se producira užitek v gledanju in spoznavanju – temveč na artizem v smislu poslano umetnega, krčevitega in manierističnega.

In prav na tej ravni, torej na sestopu iz vzvišenega v neposrednejši nagovor, se je v zadnjem desetletju v slovenskem filmu zgodila pomembna sprememba. Zna biti, da je rezultat zgoraj navedene teze, po kateri je popustila temeljna napetost avtorjev, ki so se vrgli v materializacije svojih misli brez dolgotrajnih predhodnih dvomov in strahov o tem, ali je npr. preprosta zgodba o štruci kruha, ki se zadrži v gostilni, namesto da bi pravočasno prišla na mizo, dovolj legitimna in sporočilna za slovenskega gledalca, ki poka od usodnih vprašanj nacionalnega pomena. Vsi ti filmi, ki smo jih v zadnjih letih posvojili – od Hočevanje fantov, ki kar nekaj bluzijo po poletni Ljubljani, Šterkove mladeži, ki je kot laboratorijski vzorec potisnjena pod mikroskop vsakdanjosti, do Lapajnetovega ljubim-sovražim para, ki ni nič drugačen od našega lastnega dvoma ... Vsi ti filmi enostavno ne rešujejo sveta na način, kot ga je slovenski film potihoma – pogosto pa preveč naglas – želel v resnici reševati.

OKVIR

Če za ločnico našega pogleda vzamemo državotvorno leto 1991, smo pri Anžlovarjevi *Babici*, ki gre na jug in pri spremembah, ki so se začele z retroavantgardnim pogledom. *Babica* je smiselno rehabilitirala ime Františka Čapa, ki je nekoč davno, ko je bil smeh stvar privilegirancev, slovensko resnoba zrahljal z brezhibno dopadljivostjo. To, da smo Slovenci Anžlovarjevo komedijo o ekscentrični babici z vso legitimnostjo vzeli za-res, predvsem pa za obiska nujen film, gre pripisati tudi dejstvu, da je Anžlovar prelomil utečene produkcijske poti in da so lahkotnost zgodbe potrdili tujci (Japonci). Slovenec bo namreč vedno rad priznal besedo drugega, četudi bi sicer vanjo dvomil. Resda je pri filmu, ko gre za tujce, včasih dvom upravičen, previdnost pa nujna – kar je kasneje na *Cigankinih očeh* izkusil prav Anžlovar sam, ko ga je zmlela ameriška produkcijska mašinerija, od katere se je treznil kar nekaj let. Pravzaprav ne povsem, saj je njegov kasnejši *Poker* odseval senčne luči vele mesta, po katerem se pretakajo čudni tiči, zasvojeni pokeraši, manieristični filozofi in travmatizirani biriči. Anžlovar je vedno iniciral, ne le provociral – v *Pokru* ne zgolj z digitalno kamero, ki je razdevičila slovensko filmsko platno, temveč tudi s presežkom nam ne lastne in tudi nesprijemljive brutalnosti. Neka shizofrenost je vela iz tega filma, ki ni bil več zmožen uloviti gledalstva nekdanje *Babice*: zgodila se mu je namreč cepitev evro-ameriškega pogleda. Na eni strani je frčalo od trdega nasilja, ki je bilo tam zaradi samega sebe, na drugi pa ga je lepil na evro-misticizem, ki je medel gledalčevo dojemljivost. Času razumljiva zmešnjava ob preseku tendenc obeh kontinentov oziroma kultur in najava filmov, ki so po *Pokru*

vlado škafar

19. STOLETJE

Ko bo nekoč tisti popotnik skozi čas pregledoval programe slovenskega ministrstva za kulturo in njihove plačilne sezname z letnicami 2000 in naprej, se bo za hip zmedel. Tam bo namreč mrgolelo bogatih postavk za kulturo, ki po izkušnjah in tudi vseh primerjalnih kriterijih v ta čas niso več sodile, vsaj ne v takšni meri. Čudno, si bo mrmral, gledališče, opera, klasični koncert, gledališče, knjiga, balet, gledališče ..., pa nekaj državnih proslav letno in prej ko slej tudi film, potem pa spet gledališče, opera.

"Teatralska država v digitalni dobi," se bo ob tej kuriozni ugotovitvi namuznil popotnik.

Mikroanaliza bo zmedo še dopolnila: v gledališčih malomeščanska klasika z enimi in istimi ljudmi v zasedbah glavnih vlog (zadaj pa nepregledne množice redno vzdrževanih statistik), podalpska opera s podobno usmeritvijo in blagajniško pezo, železni repertoarji klasičnih koncertov in knjižnih programov ... Predpostavke in orodja, na katerih bo temeljil obrazec raziskave, se bodo izkazala za neuporabna.

"Kako naj s tem merim prelom v 21. stoletje?" bo naposled obupal popotnik celo nad programskimi smernicami za tedanjo bodočnost in vso dokumentacijo vrgel v košaro za seboj. Do vrha bo že polna in na njej bo pisalo: 19. stoletje. •

lažje plasirali njegov negativ: popolnoma navadne, enostavne, vsakoulične zgodbe.

Da nam hazarderstvo ni povsem domače in da smo narod treznih, nerizičnih in preprostih ljudi, pa je že na začetku devetdesetih povedala Jurjaševićeva *Srčna dama*, v kateri mož pri pokru zaigra svojo ženo in s tem že na samem začetku spodnese vsako možnost identifikacije občana, ki si leta 1991 ni upal pogledati niti v kavino usedlino, saj je bil zanj edini film televizijski ekran s prizori pokopa Jugoslavije.

Pravzaprav je bil Šprajčev *Felix* edini eksplicitno interpretirani spomin na razpad jugoslovanske skupnosti. Na neki način je simbolno razpadel tudi sam. Simbolno zato, ker mu ni uspelo podaljšati produkcijskega vzorca, ki je bil do takrat večkrat ustaljena praksa filmskega snovanja. Ta je predpostavljala, da je mogoče film izpeljati, četudi se v načrtovanju zakalkuliraš, saj naj bi se pač vedno našel nekdo, ki mu srce in denarnica ne bi dopustila, da gre začeto delo v nič oziroma v bunker. Večkrat je bilo tako. Druga simbolnost tega projekta tiči v tveganju lastnega (nepokritega) investiranja, ki ga do takrat Slovenija še ni prav poznala – resnici na ljubo ga tudi kasneje ni nikoli prav dobro osvojila. Nedvomno je bil Šprajc žrtev obeh "simbolnih" razpadov sistema – tranzicije, če hočete. Res ni imel sreče s Srečkotom. Hkrati pa je bil tudi eden zadnjih fanatikov, ki je verjel v skovano govorico filmskih simbolov in v poslanstvo filma kot prevajalca subjektivno videne zgodovine. Nekaj podobnega je kasneje ponovil Mlakar z *Mokušem*, ki je (skoraj) ravno tako kot *Felix* ostal občinstvu tuj. Tako eden kot drugi nista vstopila v reden kinematografski obtok in se s tem mogoče celo izognila presoji, ki jima ne bi bila najbolj v prid. Čeravno se ni nihče pretirano ali sploh vznemirjal zaradi tistih filmov, ki jih ni nihče gledal, ne glede na to, da so s tem, ko so sploh nastali, tudi precej stali. *Ječarji*, *Zrakoplov*, *Triangel*, *Rabljeva freska*, *Blues za Saro*, *Brezno* ... so filmi devetdesetih, zaradi katerih je slovenska kinematografija pridobivala etikete nekredivilne (umetniške) prakse in zaradi katerih bi moral biti odpoklican na odgovornost marsikdo, ki je v njih verjel. Toda odločevalci so se obnašali, kot da se jih odločanje prav nič ne tiče, še naprej so ohranjali pozicije, obraze pa prali s tem, da so krivili državo, ki jim ne da dovolj denarja – ne glede na to, da še tistega, ki so ga imeli, niso znali nadzorovati.

Če zapreš oči, lahko sanjaš. Sanjaš svojo potlačeno realnost, ki ji vedno botruje realnost nekoga drugega. Slakov film odseva realnost odrte preteklosti, v kateri se bivajo nekoč zakrite resnice. Nekdanje likvidacije, domnevne obsodbe, nelojalnost oblasti ipd. postanejo elementi političnega trikotja, v katerega se vpne zgodba o ženski želji. Tudi *Radio.doc* še črpa iz zapiskov novodobne zgodovine in jo hkrati – razčiščeno ali pa ne – tudi zapre. Pa vendar vrata ostanejo še rahlo odprta teamu Mazzini-Podgoršek. V *Sladkih sanjah* sta izhajala iz duha šestdesetih ali pa sedemdesetih naše nekdanje domovine – torej iz časa, ki je imel okus po prvem jeansu in kokti. To so bile prikrito trpke sanje – težko bi se jim reklo *amaro ricordo* (*amarcord*) – pa četudi prebujajoči se tamali melje repo in krompir, gramofon, kot objekt možnega okna v svet, pa se mu oddaljuje v obratnem sorazmerju z njegovo željo. Trpkost, ki v resnici krvavo reže (pedofilski učitelj telovadbe, odlepljena mati, zatrte želje), je namreč zmehčana s predelanim pogledom na preteklost, kjer se nam dogodki – pa četudi še tako klavrni – potisnejo v neko nujno sladkobo in milino. Mazzinijeva zgodba o slovenskem črnem Petru in Podgorškova tekoča – mogoče nekoliko preveč hladna – režija sta nas konsolidirali. Film se je obrnil k filmu samemu, spustil nas je v nedolžen spomin in v tisti svet, ki ga je že absolvirala skoraj vsaka kinematografija, ko je junaka poglela na introspekcijski kavč.

OKVIR

Sredi devetdesetih se torej filmska Slovenija poslovi od preteklosti. Odcepi se od materije, ki je sicer lahko zlahten okvir filmskih dedukcij. Zgodovino prepusti zgodovini sami. Je pa tudi res, da si je ni nikoli pretirano prilaščala. Obči politični in družbeni utrip je Slovencem sredi devetdesetih usmerjal pogled v prihodnost in nas silil v soočenje s svojo bodočnostjo, znotraj katere je enobejevo, informbirojevstvo in samoupravljalstvo izgubljalo pomembno referenčno točko. Pogledi na razgreti Balkan so bili boleči in so avtomatično odpirali brazgotine nekdanjih samoumevnosti skupnega bivanja. Daljnogled se je torej vse bolj upiral v smer, ki je ostala edino možna in hkrati tudi nujna – proč od sprtosti juga, bližje k odprtosti severa.

Rez se je dogajal z introspekcijo. Lahko rečemo, da celo s strahom – v kolikor ga beremo skozi Verbičovo *Morano*, ki se dobesedno potopi v slovensko bit, v grozljivo gorsko fobičnost. Tam je polno črnih lukenj, v katere zginevajo protagonisti, ne da bi vedeli, ali v njih padajo sami, ali jih tja kdo poriva – ali gre torej za avtodestrukcijo naroda, ki sam polaga roko nase, ali pa gre za destrukcijo ljudstva, ki mu nekdo drug snuje usodo.

Rez s preteklostjo se je dogajal tudi s samoanalizo, ki je šla v smeri sprejemanja drugačnosti v nas samih – od Mlakarjevega *Halgata* do Štiglicvega *Tantandruja*. Od Pevčeve *Carmen* do Robarjevega *Striptiha*. Prestrelili smo svoje vrste: v njih našli Rome in jih vzpostavljali za svoje (*Halgato*). Sprejeli

smo lastno norost in v njej priznali svoje sanje (*Tantandruj*). Poiskali smo svoje odpadnike in skozi njih priznali svoj egoizem (*Carmen*). Pogledali smo v intime in potrdili svoje praznine (*Striptih*).

Očiščenje se je dogajalo s pomočjo drugačnih. S pomočjo tistih, ki lahko od slehernika priskrbijo drugačno zgodbo. Košakov *Outsider* je kljub že izživemu subkulturnemu trenutku, torej kljub zamiku pankovskega utripa, preživel prehod podzemlja na kinematografsko platno. Ne le preživel, temveč tudi dopustil množično poistovetenje generacije, ki s tisto na filmu ni imela več skupnih imenovalcev. In to zato, ker je dobesedno izvrgel outsiderje v označevalni mlin, kjer je vsakdo imel svoj zakaj in svoj zato. Kjer so se drugačneži vzpostavili skozi svoje razlike – od narodnostne, socialne, vrednostne, do statusne in estetske. S tem filmom smo Slovenci spoštljivo pokopali Tita in mu odgovarjali, zakaj je mladina naše največje bogastvo.

Za Titovo sedmino je kasneje poskrbel Košak z *Zvenenjem v glavi* – s filmom, ki nas resda vmešča v jeklen socializem, a hkrati tudi v vse obče situacije represivnega bivanja, podvojenega z zaporom in modelom klasičnega vzorca, ki se vzpostavlja ob uporu in prevzemu oblasti.

POGLED

Začele so nas gledati nežne, intimne, prav nič vsevedne slike. Začele so se kazati vsakdanje tesnobe, ki so lahko moje ali tvoje, pa jih nisva ne jaz ne ti izgovorila naglas. Mogoče kje v tišini, mogoče kje v bližini. *Ekspres*, *ekspres* nam je dal odvezo za molk tistih stanj, o katerih se je zdelo, da so tako statična, da ne prenesejo hitre vožnje. Šterk nas je oskrbel z ambientalnim filmom – s filmom, ki je začel dotikati, subtilno namigovati, rahlo božati, tipa je nakazovati in z minimalizmom tudi zapolnjevati. V kasnejši *Ljubljani* so mu subtilnosti spolzele iz železniških tirnic *Ekspresa*, a še zmeraj je ostal v ambientu – v tistem globalnem povzetku utripa ob prelomnici stoletja oziroma tisočletja, ki ne nosi več ničesar – razen nič samega. V tej prazni luknji, kjer ni strasti, ambicij in oziranj, je zgolj neki linearni tok, ki nese – ne da bi se kdo v njem želel kam zlit ali celo kaj zaliti. V *Leru*, bi se lahko reklo. A Burgerjeva vožnja brez vožnje ne izgoreva s kemijo, temveč vozi na trdo gorivo. Vožnja *V leru* je brez vzratnega ogledala in brez čistih sprednjih šip. Je vskok v brezčasovno brezno ničesa in vsega. Je nakladanje situacij, ki bi se še včeraj zdele slovenskemu filmu absolutno nepomembne pogleda in prisluha. A se zgodi uho in oko. Kajti navidezna neusodnost situacije nas potisne v naravno poistovetenje, ki se zgodi tudi zaradi popolne interpretacije. Tisto, kar je v tem filmu šokiralo slovensko občinstvo, je bilo namreč prav dejstvo, da je bilo subtilno prevarano. Film *V leru* namreč deluje kot improvizacija, kot prosti tok, ki ga beleži skrita kamera, in kot splet, ki ga ne vodi monumentalna režija. In prav v tem je monumentalen.

Slovenskemu filmu zadnje etape so se zgodili igralci. Odpihnili so klenost, izognili so se pomenljivosti, umaknili so globoke poglede in svojih izrekov niso več podajali s prižnice: profesionalci, od Šugmana do Musevskega, od Jonasa do Cerarjeve, in naturščiki – od Cvitkoviča do Magnifica.

Slovenskemu filmu zadnje etape se je zgodil humor. Odpihnili je krčevitost, izognil se je iskanju končnosti, umaknil je globoke brazde in svoje resnice ni več predaval s privzdignjenega odra. Kozoletov *Stereotip* je pljus odmaknjenega, a ne nujno ciničnega veselogovora, *Porno film* je nezatežen prevodnik težavnostnih razmerij, Podgorškovi *Temni angeli usode* so potencirane in samoosmešujoče vice, Hočvarjevi fantje v *Jebiga* – kar so ... in pika. Preden sem pristala na to, da mora biti tako, sem pol filma preživela v strahu, kdaj bo komu počil film, kajti gledalca pač vedno poganja pričakovanje zaostritve, napetost pred konfliktom, strah pred dramo, kopičenje stopnjevanja ..., a fantje, jebiga, nič: oni mirno dalje v svojih filigranskih miniaturnkah! Razbesnijo te do smeha!

Slovenskemu filmu zadnje etape se je zgodila resnica. Odpihnili je vsevedenje, vnesla je dvome, umaknila je pogrebno črnino in priznala je male ljudi. Resnica ni v bogu, zgodi se človeku, pravi Cvitkovič, ko skvasi kruh in zavre mleko v manj kot dvanajstih urah. Kvasi detajlno, vre na pritenjem ognju. Zna gledati podrobnosti, ki jih projicira kot odsev zavožne kompleksnosti, in zna zidati sekvence, kot da bi gradil večnostne utrde. Dovolj je, da pošlje Musevskega v trgovino, kjer blagajničarka navrže sum, da je kradel! En droben namig za večno stigmo, en droben podatek za napoved konca.

V Lapajnevem *Šelestenju* so se akumulirali vsi gverilski prijemi zadnje slovenske etape: film, ki nastane v ilegali, film, ki nastane do zadnje predpodebe v glavi, film, ki nastane brez iniciatorskih žegnov zunanjih odločevalcev, in film, ki nastane tako, da velike stvari zgosti v malem.

Glede na to, da se je ta "gverilski" princip verifical kot uspešna pot do gledalca, bi bilo podcenjujoče reči, da so slovenski filmi zadnjega obdobja preproste študijske etide. So pomemben preizkus avtorjev, ko se spravljajo na nadaljnjo pot, so pomemben preizkus za Sklad, ki se je končno začel zavedati, da ne obstaja le en meter ..., in so pomemben preizkus gledalcev in gledalk, ki so se prisiljeni upreti strahu pred slovenskim filmom. •