

želimo imeti zagotovljen uravnotežen razvoj in (vsaj približen) mir v hiši. če na hitro skiciram (ne da bi to želel biti realni predlog), bi za celovečerni igrani film zakonsko zagotovili 60% proračuna, nizkoprorračunski celovečerni igrani film 10%, dokumentarni film (vključno z vsemi formami neigranega oz. *nonfiction* filma) 15%, kratki film 5% (in znotraj tega deleža zagotovljen minimum za animirani film), 10% pa za povečave filmov, ki nastajajo mimo Sklada. Ob tem je še vedno ključni pogoj za normalizacijo slovenske filmske proizvodnje povečanje proračuna (predvidoma za najmanj dvakrat!), pri čemer se je treba obrniti še kam drugam, ne samo na državo. Poleg tega bi bilo potrebno razmisliti o drugačni strukturi financiranja, po kateri bi se vložek Sklada glede na pomen in značaj posameznega projekta lahko razlikoval, seveda v skladu s prej sprejetimi kriteriji. Prav vprašanje kriterijev je eno ključnih spričo vprašljivosti Kapacitete, saj so večinoma (najbrž namenoma) nerazvidni oziroma neverodostojni (kako si drugače razložiti odobritev povečave bebavega video pofla *Amir* in zavrnitev vsaj solidne psihološke srhljivke *Vladimir*, posnete po nagrajeni izvirni domači drami in to na filmski trak?!).

Če se želi zares podpreti neodvisni in nizkoprorračunski film, se je treba tega lotiti sistemsko in smotrno. Oblikovati je treba program stimulativne vloge Filmskega sklada pri proizvodnji tovrstnih filmov, ki bi čim širšemu krogu zainteresiranih producentov in avtorjev omogočil enakovredno možnost sodelovanja prek več produkcijskih faz – financiranje scenarija (s prevodom v angleščino), snemalne knjige, udeležbe na scenarističnih delavnicah in sejnih (t.i. *pitchi*), avdicije, priprave na produkcijo –, na koncu pa za realizacijo, v okviru določenega proračuna, izbral najboljše oz. najustreznejše projekte. V takšnem sistemu bi pridobili tudi tisti, ki bi tekom procesa odpadli, saj bi si v najslabšem primeru na račun sklada (zelo majhen račun!) pridobili določene izkušnje, bolj pogumni in odločni med njimi pa hvalež-no podlago za realizacijo projekta na lastne stroške.

It'd., itd., itd. ...

Če že ni Kapacitete in državnih privilegijev, poskrbimo vsaj za kriterije in izvirne rešitve. •

vlado škafar

OSTAJA SAMO ŠE KLOPČIČ

Ko se veselim zadnjih uspehov slovenskega filma, me spremlja neka senca. Večinoma se ne zmenim zanjo – ob soncu se pač pojavi senca. Toda ta senca vendarle o nečem govori: o tem, da se ne morem v celoti predati zmago-slavju mladega slovenskega filma. Nobena nagrada, noben odziv kritičnega občinstva v tujini ali doma, noben konsenz kolegov ne more izbrisati trmaste misli, da je naša kinematografija nekoliko otročja. Res, večinoma gre za prvence mladih ljudi, toda – ali se je naša mladost res tako pootročila? Nihče (razen morda Cvitkoviča) me ni prevzel z obetom, da bo kmalu spet prišla tista kino ura, ko bom na koncu slovenskega filma pretresen obsedel pred zrelo umetnino, kakor nekoč pred prvim Hladnikom, prvim Klopčičem. V dokumentarnem filmu o Fassbinderju – *Zame je obstajal samo Fassbinder* (*Für mich gab's nur noch Fassbinder*), Rosa von Praunheim – je pogovor z velikanom filmske fotografije Michaelom Ballhausom, ki je posnel kakšno tretjino ogromnega Fassbinderjevega opusa. *Lili Marleen*, leto dni pred Fassbinderjevo smrtjo, je bil zadnji film, ki ga je posnel zanj. (Zakaj ni posnel še *Lole*, *Hrepenenja Veronike Voss* in *Querelle*, zdaj ne vem.) Potem je šel v Hollywood in tam snemal velike uspešnice ter redno sodeloval z Martinom Scorsesejem. Uglajen, discipliniran gospod, še vedno zelo zaposlen v Hollywoodu, se je jel prijazno spominjati (ustvarjalnega) življenja s Fassbinderjem. Pri sprehodu čez anekdote je včasih obstal, kakor da je po dolgem času našel nekaj bistvenega. Potem, čudno prevzet od veličine (in kot bi se je šele v tem trenutku zares zavedel), je naenkrat planil v jok.

Mlada slovenska režiserka mi je zadnjič pripovedovala o zadnjem Klopčičevem scenariju, ki ga je programska komisija že dvakrat ocenila z najvišjo oceno in se izrecno zavzela za njegovo realizacijo, direktor pa oboje, Klopčiča in strokovno komisijo, mirno ignorira. Scenarij jo je močno prevzel in čeprav vsega ni čisto razumela, je videla velik film. Videla je lesketanje Ljubljane ob preletu mesta sredi druge svetovne vojne. Videla je listje, ki ga nosi po tedanjih ljubljanskih ulicah med noge človeških usod. Videla je, komaj, a vendarle, nekje zadaj, častnika, ki je prinesel srčni nemir v družino, h kateri se je zatekel. Videla je moč in nemoč intime, ki se izgublja v totalu zgodovine. Pred menoj je bila *Sedmina* in lesk v očeh mlade režiserke. •

MISTERIJ SCENARIJA

dimitar anakiev

"Film je umetnost nepismenih."

Werner Herzog

V zadnjem času se je tudi pri nas veliko pisalo in govorilo o tako imenovani "krizi filma" (na splošno, pa tudi pri ocenjevanju slovenskega filma danes), kot eden od vodilnih vzrokov za omenjeno krizo pa je bil zelo pogosto omenjan scenarij oziroma "slabi scenariji". Naj omenimo samo tekst *Popreprostone zgodbe* Toneta Freliha v *Sobotni prilogi Dela* (12. Januar, 2002), v katerem avtor kritično analizira scenarije slovenskih filmov minulega leta. Njegov glavni zaključek je: Problem slovenskega filma je in ostaja scenarij, torej temeljna konstrukcija vsake filmske pripovedi. Zaključek, ki bi ga lahko izpeljali iz takšne trditve, je, da je kriza filma (tako slovenskega kot svetovnega) pravzaprav kriza literature, ki jo je mogoče zelo preprosto odpraviti z boljšo pismenostjo filmskih ustvarjalcev. (V nasprotju z zgoraj citirano Herzogovo trditvijo, da je film "umetnost nepismenih.") Tako pridemo do apostolske vloge scenaristike, na podoben način kakor jo je Hollywood institucionaliziral v samostojno panogo filmske industrije: ta ustvarja popolne, dovršene in brezhibne scenarije, ki nastajajo kontrolirano, zahvaljujoč *teamu* obrtnikov in strokovnjakov, tako imenovanih "script dohtarjev". Če pogledamo malce poenostavljeno, vidimo, da poudarjanje scenarija hitro pripelje do filmske industrije, torej se teza lahko spreobrne v prid tistim, ki slabosti domačega filma vidijo predvsem v tem, da ni dovolj industrializiran (beri: komercializiran).

Po drugi strani nič manj pogosto, če ne še bolj v nebo vpijoče, slišimo nasprotno trditve, da je pglavitni vzrok za krizo filma ravno njegova industrializacija oziroma komercializacija. Čeprav je bolj verjetno, da "script dohtarji" obstajajo zaradi denarja in ne zaradi kreativnosti, pustimo za trenutek ob strani vprašanje, ali film bolj potrebuje "script dohtarje" ali "nepismene ustvarjalce", in pogledajmo, kaj naj bi sploh bila ta famozna "kriza filma". Ocene svetovnih filmskih kritikov so zelo podobne druga drugi in se ponavljajo iz leta v leto. Če odštejemo "modne muhe" in "tehnični napredek" umetnosti filma (ker je napredek umetnosti precej absurdno ocenjevati z vidika tehničnega napredka), bi lahko mnenje Thomasa W. Hopea, urednika filmske rubrike *Britanske enciklopedije*, vzeli kot tipično: "Almost no film of 2000 from any country dazzled viewers with its originality or seemed to herald

a new era or proclaim a new talent. Films themes seemed narrow in range, universally and obsessively repetitive." (EB, Yearbook, 2001) Vse lastnosti, ki jih je naštel Thomas Hope kot negativne, so rezultat filmske industrije, torej: neoriginalnost, ozkost, neinventivnost in obsesivna repetitivnost – to je podoba tekočega traku.

Lahko torej pritrdimo Herzogu in odštejemo "dohtarje" kot nekaj, kar naj bi filmska umetnost potrebovala. Nasprotno: film, tako kot vsaka druga umetnost, potrebuje nove ideje, kreativne ljudi in svobodo izražanja – tudi za ceno "nekakovostnih izdelkov", če so le-ti rezultat duhovnih in umetniških potreb ter prizadevanj. Torej, prvi problem slovenskega filma ni scenarij, ampak pogoji za nemoteno (filmsko) ustvarjanje. Sedanji družbeno-politični okvir, v katerem nastaja film, ni naklonjen kreativnosti, čeprav živimo (oziroma bomo verjetno živeli) v vizualni epohi, torej v obdobju, v katerem podoba s svojim odprtim in liberalnim značajem v komunikativnem, kulturnem in ustvarjalnem pomenu zamenja konservativnost, omejenost in zagrenjenost besed.

O scenariju moramo razmišljati na avtentičen način, na način filmskih ustvarjalcev, tako da v njem vidimo minljivi delček filma, fazo, ki je po vrstnem redu neke na začetku, nikakor pa ni začetek filma, niti ne njegov temelj. Preden se odpravimo proti "misteriju scenarija", naj še pripomnim, da igrani film ni sinonim za film v celoti, zato ni mogoče soditi o celotnem fenomenu samo na osnovi enega od njegovih vidikov. Pa tudi to: filmska dramaturgija nikakor ni enaka dramski dramaturgiji, niti ne literarni dramaturgiji. Nahaja se v širnih daljavah filmskega jezika, zunaj dosega dramatikov in pisateljev, zunaj cesarstva besed. Kakšen je torej pomen kopičenja pisateljev in dramaturgov pri "poučevanju" scenarija, ko v skrajnji fazi sploh ne vedo, za kaj gre, ker nimajo sposobnosti dramsko-vizualnega izražanja slikovnih vizij (sicer bi bili verjetno režiserji, ne pisatelji ali dramaturgi). Film nedvomno nastaja iz ideje o filmu, na podlagi razmišljanja v slikah, medtem ko je mesto besede v umetnosti filma obrobne pomena. Verjamem, da ta trditev ni nekaj presenetljivo novega, niti radikalnega. Zato preseneča moč "konservativnega nagona" v človeku, da se vedno znova loteva določenega problema na način, ki onemogoča resničen vpogled. Razen če ni ta "konservativni nagon" preprosto dobičkonosen.

Čeprav večina igranih filmov nastane iz scenarija (približno 90%), že hiter vpogled v zgodovino filmske umetnosti pokaže, da najboljše filmske kreacije nastanejo iz ustvarjalne enotnosti ideja-scenarij-režija, torej kot rezultat občutkov in misli, ki se morajo vizualno izraziti in se kot take razvijajo, od ideje do scenarija na krilih fantazij filmskega jezika, ter se dokončno formalizirajo s pomočjo režiserjeve tehnične uporabe istega. To pomeni, da so zgodovinska dela filmske umetnosti večinoma rezultat režiserjeve ideje in scenarija; povzete ideje in scenariji so v režiserskih rokah večinoma tako spremenjeni, da praktično nimajo zveze s predhodno obliko. Scenarij je resnično učinkovit le, ko ga napiše in realizira filmski ustvarjalec, takrat, ko nastane kot del integralne filmske kreacije. In kaj naj bi tu pomagali "script dohtarji", dramaturgi in teoretiki scenaristike? Scenaristika je lahko le panoga filmske industrije in je kot taka soodgovorna za "krizo filma".

Mnenja scenaristov, dramaturgov in "script dohtarjev" o določenem scenariju izražajo predvsem partikularen vpogled in partikularen interes. Kar resnično šteje pri vrednotenju določenega scenarija, je le odgovor na vprašanje: ali je ustvarjeni scenarij integralni del določene slikovne vizije – in kakšna je ta vizija. Scenarij je lahko zelo "popreproštena zgodba", kot recimo Tatijev *Praznični dan*, ki bi jo hollywoodski mogotec upravičeno zavrgel kot ničvredno, ker hollywoodski mogotec nima na voljo ne Tatijeve vizije ne njegovih izraznih sredstev, pa tudi filmskega jezika ne pozna. Ne bomo omenjali zgodovinskih filmov, kot je *Potemkin* ali *Que viva la Mexico*, ki so nastali brez scenarija. Včasih je scenarij le režiserjev plan oziroma orientacija in smerokaz. Sergej Mihailovič Eisenstein je svoje scenarije imenoval "montažni scenariji". Pisani so bili s filmskim jezikom, na način, ki je tuj literaturi, tako prozi kot dramatiki. Stihjska igra podob, ki nastaja v režiserjevi glavi, se lahko uredi s pomočjo

globinskega smisla osebne introverzije in bo skozi različne tehnične postopke zaživela kot film (Živojin Pavlović v eseju *Scenarij*?, objavljenem v knjigi *Davne godine 1945–1963*, Institut za film, Beograd, 1997).

Trditev, "da za film moramo imeti zgodbo", torej ni resnična. Ni nam je treba imeti.

Oziroma – tudi če imamo zgodbo, je ta manj pomembna od vizije, od kreativnega integruma filma. Filmi, ki nastajajo brez vizij, le kot posnete zgodbe, so dokumenti časa, v katerem zamira filmska umetnost. Dominacija zgodbe nad filmom, ki smo ji priča, je privedla do zapiranja filmske umetnosti v skrinjo racionalizma, do suženjskega privezovanja umetnosti na verigo vzročno-posledičnih odnosov. Edino vprašanje, ki si ga konzumenti takšnih filmov lahko postavi, je: "Kaj bo potem?" Splošno gledano je vprašanje povsem upravičeno.

Samostojna scenaristika – kot proces banalizacije filma – je že naredila prve korake tudi pri nas, tako da smo v tem pogledu, žal, popolnoma moderna družba. Vprašanje je, kakšne koristi bo imel od tega film, in še več – kakšen film. Zdi se, da filmska izobrazba, ki namesto filmskih ustvarjalcev ustvarja "filmske pisatelje", služi le sama sebi. Končno, kaj pomenijo ocene slovenskega scenarija za slovenski film – izrečene zunaj celotnega vtisa ustvarjenih filmov – drugega kot ustvarjanje megle in izkrivljeno optiko? Ali je ocena filmske zgodbe obenem ocena filma samega? Resnični problemi ostajajo skriti, še več, ponujena doktrina nas zapeljuje na tlakovano pot onstran filmskih problemov, ki jih ne bomo rešili, tudi če preberemo vso nakopičeno scenaristično literaturo in postanemo novi "script dohtarji" slovenskega filma. Denar, ki ga filmu poberejo različni dohtarji za svoj prispevek k scenaristiki, je približno tolikšen, da bi z njim lahko posneli vsaj en dokumentarec, če ne celo kaj več.

V zadnjem času se je slovenskemu filmu zgodil pojav mladih filmskih ustvarjalcev, ki so pokazali moč svojih filmskih vizij in sposobnost integralne filmske kreacije. Namesto odpiranja možnosti njihovem nadaljnjemu nemotenemu ustvarjanju so se različni dohtarji oglasili s svojimi analizami, psihoanalizami, diagnozami ... in predlagali terapije, s katerimi bodo pozdravili slovenski film različnih kreativnih bolezni, predvsem pa preventivno zavarovali svoje interese, avtoriteto in kvazistroko. In kaj bodo naredili "nepismeni" filmski kreativneži, oboroženi le s svojimi slikovnimi vizijami in gorečimi občutki, ki potrebujejo filmsko formalizacijo? Seveda bodo ubrali kozje poti, ker sistem deluje proti njim. Ali ni ravno to prvi problem slovenskega filma?

In naj se za konec spet vrnemo k začetku – Herzogovemu stavku o filmu kot "umetnosti nepismenih", ki smo ga ves čas uporabljali kot metaforo iz polemičnih in didaktičnih razlogov, zaradi primerjave z naraščajočim trendom industrializacije filma, njegove avtoritativnosti in kvazistrokovnosti. Werner Herzog je v svojih filmih ustvaril vizijo posameznika, ki sledi lastnim estetskim potrebam, tako da z jekleno voljo premaguje nepremagljive ovire in dosega nemogoče. Ta alegorija, tako se zdi, je edino, kar ostane slehernemu posamezniku, ki se odpravi po poti filmskega ustvarjanja.

Če bi kdo resnično hotel pomagati slovenskemu filmu, naj torej pomaga takšnim posameznikom – na koli način. Ker, pomagati industriji in sistemom, shemam in normativom, ima enak učinek na naravo filmske umetnosti, kot jo ima industrija na naravo samo: težko uničujoče onesnaženje.