

tradicijo kratkih študentskih filmov), bi se spodobilo z državnih vrhov enkrat za vselej močno pihnuti v razpeta jadra slovenskega filma in jadranje na valu potisniti v nadaljnji razvoj slovenske kinematografije. Točka tri naslednje leto pa bi lahko postala prelomna točka v načinu državnega razmišljanja o filmu.

Morda se bo kdo spomnil, da je slovenska država zadnjo vojno dobila tudi s pomočjo, poznavanjem in strokovno uporabo avdio-vizualnih medijev, a je na to potem hitro pozabila. Bo v 21. stoletju na državni ravni vsaj izenačila pomen modernih medijev s tradicionalnimi? Bo uvidela prednosti filma vsaj z vidika državne promocije? Če smo bili filmarji v prvih letih samostojne države zaradi nasilne povojne zasedbe prejšnjega svetišča "kaznovani" tudi z zmanjšanjem državnega proračuna, bomo (na točki 2 ali 3?) z novim filmskim studiem spet – nekateri mlajši pa prvič – dobili, tako vsaj upam, primeren prostor kreacije. Lepo bi bilo, če bi se hkrati povečal še proračun, na točki 3 vsaj za trikrat. Potem bo v državi manjkalo le še filmski laboratorij za zaključen proces celotne izdelave filma doma.

S splošno filmsko izobrazbo v državi gre počasi na bolje. Vse redkeje se sliši, da scenograf piše scenarij in ljudje ne kličejo več montažerja, naj jim montira anteno na hišo. Debata o smotrnosti filmskega izobraževanja pri nas pa se vseeno še sliši. Upam, da bo novi val pripomogel k porazu nazadnjaške ideje, da tistih nekaj režiserk in režiserjev, ki jih država potrebuje, raje (in ceneje) pošlje v Prago, Zagreb ali na Dunaj, in da se bo v Ljubljani čimprej odprl študij zdaj manjkajočih smeri montaže, kamere, zvoka, scenaristike in produkcije. Če bi se to zgodilo, potem mladi režiserji in režiserke ne bi več blodili naokoli, kot žalostni dirigenti brez orkestra; med študijem bi se oblikovale kreativno sorodne skupine ljudi in verjetno bi bili priče rojstvu ustvarjalno močnih generacij. Morda bo tudi nacionalni filmski program kmalu oblikovan z vizijo in se bodo prepoznani "nacionalno pomembni" scenariji avtomatično odkupili, realizirali pa jih bodo vedno ljudje z referencami, izkušnjami in znanjem.

V tržni ekonomiji vlada tudi na področju kulture tržna logika. Samo po sebi to ni nič slabega, za slovenski film bi to lahko bila celo dobra spodbuda, ki pa zahteva prodorni tržni ekspanzionizem in pogumno producersko razmišljanje, ne pa dosedanjega preplašenega ravnanja državnih uradnikov. (Najhuje je, da ti državni uradniki brez filmske izobrazbe – vsa čast izjemam – v zadnjem času diktirajo sestavo ekipe, pogoje dela in način snemanja izobraženim in izkušenim avtorjem.

Z obstoječimi pogodbami pa so nasproti avtorjem zaščiteni kot človeške ribice v jamah.) Mogoče se bo nekoč namesto državnih uradnikov pojavil tudi kakšen producent, ki bo v film vložil svoj denar. Seveda bi mu pred tem država verjetno morala nakazati pot z davčno olajšavo. Pravi (potencialni) producent bi ob sedanji populaciji Republike Slovenije najprej moral prepoznati osnovni aksiom: film se na slovenskih tleh ne "obrne", četudi je izdelan za rekordno nizko ceno in ga gre gledat rekordno število gledalcev. Z upoštevanjem te zoprne resnice je po tržni logiki nujno vsak slovenski film plasirati čez meje naše domovine. Seveda pa je za mednarodno uspešen film potrebna mednarodno prepoznavna zgodba, določena tehnična kvaliteta filma in seveda tudi producerski in avtorski napor. Na srečo se razmere v sosednjih južnih državah, kjer so včasih že gledali slovenske filme, stabilizirajo.

Drugo možnost vidim v direktnem priklopu na največjo finančno moč – Hollywood, saj ni daleč čas, ko bo po vzoru "World Music" kmalu na vrsti "World Cinema". Z odprtjem slovenske podružnice Slowlywood bi vsaj nekaterim filmom zagotovili stalen denarni priliv in mednarodno distribucijo. Morda je to lahko naloga kakšnega neodvisnega producenta, ki bi v sedanjih razmerah za začetek in navezavo stikov lahko sproduciral kakšen "broken English" film (npr. *"Life And Death of Abraham Lincoln"* s kostumi iz Jurčiča).

Kličem po novem tipu producenta, ki bo spodbujal, razumel, deloval, cenil, obvladal in prepoznal, kar je potrebno prepoznati in spodbujati! Predlagam kreativno naelektrenost namesto vzdušja ubogljive pridnosti. Glasujem za promocijo namesto odmocije! Kličem za en velik, tri srednje in sedem nižje-proračunskih državnih filmov! Plus še enkrat toliko neodvisnih.

Kaj od vsega tega bo prinesla točka tri?.

NOVI FILM, NOVA AVANTURA

jože dolmark

S filmom se v Sloveniji v teh zdajšnjih časih dogaja podobno kakor v novodobnih deželah Srednje in Vzhodne Evrope. Znašel se je v povsem novonastajajočih okvirih prihajajoče tržne ekonomije in temu primerno se je ves ustroj kinematografske institucije začel počasi rekonstruirati. V vsebinskem in oblikovnem smislu pa je izgubil tako skrbno gojeno metaforo, s katero je kritično osmišljal iluzijo komunistične ideje. Tako se je tudi filmu izmaknil dovčerajsnji svet in je dospel na neko tranzicijsko razpotje, kjer se mukoma in komaj dozdevno začenjajo zarisovati novi pogoji ustvarjalnega bivanja, nove potrebe po izrekanju medsebojnih zgodb in z njimi povezanih lepot. Nikjer ni več zaznati sledi patronatske in načrtovane skrbi socialistične države za svojo kinematografijo, nič več ni z dekreti predpisane iluzije in potemtakem tudi tako ljubega metaforičnega razgaljanja taisto naloženega obveznega optimizma.

Lahko bi torej rekli, da je slovenski, morebiti pa tudi ves vzhodnoevropski film nasploš v napetostnem razpotju, ki ga narekujejo nove družbene razmere, in da to razpotje trenutno izgleda navidez nedefinirano in kontradiktorno, kakor se vsakemu razpotju pač prilega. Kontradiktornost pa je vsekar na daljši rok produktivna moč in pri tem ne velja izgubljati vere.

Razmere izgledajo pač tako, da država po novem film podpira samo delno, za njegovo nastajanje in nadaljnje funkcioniranje pa je potrebna privatna iniciativa, iznajdljivost pri iskanju raznih sponzorjev, agresivnost pri trženju, nujna prisotnost na festivalih, sejnih in podobnih srečanjih. Nekako vzporedno se lušči tudi temeljno vprašanje, kako naj ti novi filmi izgledajo, če nastajajo v dotrajanih in izčrpanih tehnoloških razmerah bivših državnih studijev in o čem naj konec koncev govorijo v svoji novi post-metaforični viziji? Prišli so novi ali celo mladi avtorji, ki jih dandanes skorajda v ničemer ne bremeni nikakršna včerajsnja idejna ali emocionalna preteklost, ki so večinoma profesionalno vzgojeni ob *prime-time*h televizijskih večerov in s fondi amerikaniziranih videotek, ki se zaklinjajo na estetiko MTV-ja, ki jim je vseč, da niso preveč radovedni po surfanju ali wapanju iz splošne kulture, ki padajo na *pulp-fiction* in podobne vragoli globalne vasi. In morebiti imajo prav in bržkone s tem ni nič tako usodno narobe, tudi večini publike je ta neobremenjena estetika povsem povšeči in jo je sprejela z velikim olajšanjem po dolgoletni navajenosti na bolj obvezne in stroge slikovne pripovedi.

Če je temu povsem tako, od kod torej napetost v tej novi fazi kinematografije in iz česa se napaja kontradiktornost ali bolj, v čem sploh obstaja ta krč novega, če že obstaja. Če sem bolj natančen, ko trdim, da obstaja takšno nelagodje, s tem ne mislim kratiti naporov novih producentov, njihovih novouveljavljenih avtorjev ali njihove avtorske pravice, da pač na nove dneve in noči gledajo s svojimi drugačnimi in v marsičem razbremenjenimi očmi. Z oznako nelagodja mislim predvsem na izpraznjeni tematski ali ikonografski prostor v pripovedovanju naših vsakdanjih ali privilegiranih zgodb, ki je nastal po izginotju uporabe kritiške metafore kot vodilnega načina filmske pripovedi v prejšnjih časih.

Izginotje tega poetskega sistema je povezano z izginotjem določenega družbenega reda, ki ga je omogočal in oplajal. Zanimivo je, da je hkrati s tem odhodom obnemogla tudi generacija uveljavljenih režiserjev, za katere se zdi, da so naenkrat ostali brez inspiracije, brez muze ali celo nasprotnika, torej brez predmeta, ki bi ga kritiško osmišljali. Večinoma so ostali ali pa ostajajo nemi, novi avtorji pa se praviloma še ne spravljajo v kompleksnejše kritiške odnose z novonastalimi družbenimi razmerami, ker jih to ne zanima ali pa čakajo na pravnjo časovno distanco.

Rez, ki se je vzpostavil torej prvenstveno ni generacijski, temveč je rez, ki je nastal v glavah in je mentalno-antropološke narave. Od tod se je prikradlo vzdušje nelagodja. Stare kinematografske prakse se praviloma niso transformirale v svojem strogo idejnem smislu, ampak so preprosto izginile. Niso iskale preživetja znotraj prostora novonastajajočih idejnih obsesij in tudi niso služile v nikakršnih nadgradnjah novih vrednostnih sistemov.

Enostavno so se razblinile in zapustile vakuum. Mogoče se drugače sploh ni moglo zgoditi. Kontradiktornost se torej kaže v tej anomaliji nedopustnega kroženja in dopolnjevanja novega s preteklim, bogatenja novonastajajočega z včerajšnjimi izkušnjami. Rez, ki se je zgodil, je bil oster, kakor se takšnemu rezu spodobi. Povsem naj bi zaključil s starim metaforiziranjem in odprl naj bi nova iskanja vizualnega imaginarija, delujoč znotraj drugačne kinematografske antropologije, kjer se tudi komunikacija s publiko ne vzpostavlja več s tradicionalnimi sredstvi režima pogleda in fikcije in ob močni ideološki naslombi.

Novi film se mi v teh krajih kaže iz tega opisanega manka zavzetejše socialne drže kot nekaj ambiguitetnega, vedno šibkejšega v odnosu do realnosti in obratno kot nekaj vedno močnejšega v simbolni dediščini nove kulture. Gre za fenomen, ki ni zgolj srednje ali vzhodnoevropske kulturne prakse. Nastaja film, ki izbira instantne in strukturno heterogene materialne, ideološke, lingvistične in poetske dispozitive in od tod črpa svojo pripovedno moč. Svoj delujoči krog najprej dememorizira in potem gradi povsem znova. Ne počuti se slabo zaradi vulgarnosti medijev in svoje lastne socialne ležernosti. Gre za kino, ki se postavlja s svojo lahkotnostjo, z avtoironijo do potrebe po izdelani poetiki, z retoriko podpira samo nove tematske iznajdbe, z malce smešnim dogmatizmom povzdiguje režijo s terorjem box-officea.

Vprašanje, ki se mi ob vsem tem postavlja, je preprosto, kakor zna biti banalna tudi moja teza o posledicah izginotja metafore. S tem nočem biti provokativen, vznemirja me samo nekakšno kolebanje, ki se odzvanja med filmarji danes na teh prostorih. Če si želimo iz te izkušnje nekaj malega priznati, potem se najdemo pred neko novo dilemo. Eni jo občutimo močnejše, drugi slabotnejše. Z metaforo na filmu smo nekaj desetletij pomagali pri sesuvanju določene družbe in to je bilo nekaj normalnega. Toda katero orožje vredno spoštovanja se kaže filmarjem danes, ko bodo zaslutili, kakšna razočaranja nam pripravlja nova družba?

Tudi to bo normalno. Zgodovinski pouk menda pravi, da so naše sanje o bodočnosti nerazdružljivo povezane z našimi preteklimi zgražanji in da vmes ne more biti rezov. Ko se sprijaznimo s tem, smo dopustili, da se pred našimi očmi in ušesi metafora o neki utopiji pretvarja v ironijo o neki majhni apokalipsi. Ta pristanek naj bo pošten in rešen vsake iluzije in vsake nostalgije.

Zdi se, da v slovenskem filmskem prostoru že nekaj časa ni več Kapacitete, ki bi z moralno, strokovno in vizionarsko avtoriteto vodila slovensko filmsko proizvodnjo in njene avtorske potenciale. Kapacitete, v kateri bi bile vsaj v zadostni meri zbrane kvalitete, ki jih terja tako pomembna in tako široka funkcija: pregled nad sodobno filmsko ustvarjalnostjo, sposobnost organizacije dela, znanje pridobivanja in smotrne porabe finančnih sredstev, umetnost komunikacije, ob tem pa verodostojnost, energija in vizija. Samo tako bi si lahko obetali, da Kapaciteta lahko izpelje ključne naloge državno subvencionirane filmske proizvodnje: vzpostavitev jasnih kriterijev za državno financiranje filmske proizvodnje, vključno z zagotovitvijo kontinuiranega obstoja vseh filmskih zvrsti in praks, zagotovitev potrebnih finančnih sredstev za normalen razvoj kinematografije na Slovenskem (ne gre le za optimizacijo proizvodnje, distribucije in promocije domačega filma, marveč tudi za zagotovitev socialne varnosti slovenskih filmskih ustvarjalcev oz. delavcev – vsaj v takšni meri, kot to velja za gledališče!), smotrno in pregledno poslovanje Filmskega sklada, vzpostavitev partnerskih odnosov (novih in porušenih) s strateško pomembnimi institucijami doma in po svetu, itd.

Kapaciteta torej ne more biti en človek, reševati jo je treba z dvema ali več ljudmi in natančno določiti njihove pristojnosti ter odgovornost. To ni sporno, in če se ne motim, grede reforme vodenja Filmskega sklada vsaj približno v tej smeri. Toda vprašanja Kapacitete tu še ni konec. Če se omejim samo na področje, ki me najbolj zanima, torej področje "proizvodnega programa", ni vprašanje Kapacitete nič manj sporno. Tudi za to ožje področje snovanja domače filmske proizvodnje bi potrebovali Kapaciteto zgoraj naštetih kakovosti, vsaj tistih, ki se neposredno tičejo verodostojnosti izbrane filmskega programa in dostojne komunikacije s filmskimi ustvarjalci. V iztekajočem se mandatu se je namreč večkrat izkazal problem Kapacitete, tako na ravni strokovnih odločitev, kot tudi (ali pa, začuda, še bolj) na ravni medsebojnih odnosov oziroma osnovnega občejanja.

Spričo slabih izkušenj (zdaj bi že lahko počasi ugotovili, da filmski ustvarjalci niso primerni za šefovanje na Filmskem skladu) in vprašljivih alternativ predlagam, da se najbolj pereče probleme programiranja filmske proizvodnje čim bolj natančno določi na papirju in zmanjša raven tveganja ob sporni Kapaciteti. Poleg pomanjkanja denarja je ključni problem proračuna Filmskega sklada njegova nedorečenost, ki po nepotrebnem povzroča obilo hude krvi. Proračunski denar se steka v eno malho in direktor sklada lahko z njim bolj ali manj poljubno razpolaga. Potem se hitro lahko zgodi (in seveda tudi se), da za (z zakonom) določene programe ali filmske zvrsti preprosto zmanjka denarja. Vulgarna nadvalda ene filmske zvrsti – celovečernega igranega filma – tako vse bolj izpodriva ostalo filmsko ustvarjalnost, ki izgublja ne le pravico do obstoja, ampak tudi svoje advokate. Ali ni malo prehuda ironija, da je nekoč cenjena zvrst celovečernega dokumentarnega filma (filma!) svoje najhujše ure doživela prav v času vladanja sedanjega direktorja sklada, ki je po osnovni vokaciji (sodeč po vsebini in kvaliteti njegovega ustvarjalnega opusa) – dokumentarist! (V podkrepitev te žalostne ugotovitve prilagam primer enega redkih celovečernih dokumentarcev v zadnjih letih, *Obrazi iz Marijanišča* avtorice Helene Koder, ki je sicer nastal v produkciji Sklada, vendar je vse do danes (po dveh letih) ostal torzo, saj producent, kljub nespornim obvezam, ni izgotovil niti ene same filmske kopije – potemtakem kot film sploh ne obstaja! –, kljub temu pa Sklad mirno financira njegove naslednje projekte.)

Primerov je veliko, med drugim tudi stalni prepiri o tem, kako se neprogramirani denar za povečave "neskladovih" filmov krade od deleža za skladovo filmsko proizvodnjo, zato vidim edino rešitev v uzakonjenih deležih za posamezne segmente domače filmske proizvodnje. Letni skladov proračun za proizvodnjo filmov bi bilo potrebno po deležih zagotoviti posameznim zvrstem in produkcijskim okvirom, če