

SLOVENSKI FILM DEVETDESETIH: STEREOTIP ALI OUTSIDER?

Kako naj se znajde pisec, ki mu trenutno predsednikovanje Nadzornemu svetu Filmskega sklada preprečuje, da bi se jasno in glasno opredeljeval do posameznih projektov oziroma avtorjev, za nič na svetu pa noče zamuditi priložnosti, da bi se ne pojavil v tako dobri družini, kakršna se je zbrala ob praznovanju *Ekrana*? Morda tako, da pobsrka po računalniku in najde besedilo, ki je nekoč že govorilo o isti stvari, a je zdaj že kar nekako blažilno daleč? Pričujoči zapis je minimalno okleščen prvi del predavanja, ki sem ga imel pred slušatelji Poletne šole slovenskega jezika poleti leta 1999. Nagovarjal sem torej poslušalce, ki so prišli v Slovenijo zato, da izpilijo svojo slovenščino – in so potemtakem film jemali kot pot do cilja, ne pa sam cilj. Privilegij tega nastopa je bil v tem, da se je dalo – in celo moralo – o nekaterih izrazito kompleksnih rečeh govoriti skrajno poenostavljeno, poučno in učiteljsko. Je kaj ostalo od te pedagogije pojmov? Morda.

V filmski zgodovini je ena največjih fantazm zvezana s prehodom iz nemega v zvočni film: zgodovinski spomin je uspel skonstruirati mit o veliki, izgubljeni skrivnosti, ki jo je nemi film bojda imel, neizprosni blebetavi zvočni film pa naj bi jo ne le ne ponesel s seboj, temveč jo je celo za nazaj potlačil. Nekaj tega retroaktivnega ponarejanja zgodovine najdemo tudi v slovenski filmski zgodovini, le da je prag velike skrivnosti pomaknjen v petdeseta leta. Če ustavite par ljudi na ulici, vam bodo kot zlata leta slovenskega filma navedli čas, ko so nastali filmi *Dolina miru*, *Vesna*, *Ne čakaj na maj*, *Ne joči*, *Peter* ... Velika mojstra tistega časa sta nedvomno France Štiglic in František Čap, a je podoba kompaktne, plodovite in razvite kinematografije vseeno preveč daleč od realnosti. To je potemtakem prvi stereotip, s katerim lahko začnemo razpravo o današnjem slovenskem filmu. Drugi, še veliko močnejši in prav ubijalsko kontraproduktiven pa je stereotip o sodobnem slovenskem filmu kot zalegi dolgčasa in zapravljanja (proračunskega) denarja. Drugi stereotip potemtakem obsoja slovenski film na popolno izobčenost, obstranskost, skratka: autsajderstvo.

Kaj pa, če je v resnici ravno narobe: da morda še nikoli v svoji zgodovini slovenski film – navkljub globoki institucionalni in industrijski krizi – ni bil tako vitalen, generacijsko kompakten in celo socialno relevanten. To je v devetdesetih postal ravno zato, ker je znal reflektirati svoje autsajderstvo; ali z drugimi besedami: ker se je iz sfere državne kinematografije izvil v civilno-družbeno sfero, posrkal njene energije osemdesetih in jih uspel v devetdesetih preliti v avtorske poetike, ki pa imajo zaradi generacijske sorodnosti vse šanse, da z letom 2000 prinesejo dobesedno renesanso slovenskega filma. Zato jim še zdaleč ne bo treba uprizarjati sveta tukaj in zdaj, saj bo v njihovem pogledu jasno vpisano, da bi drugje kot tukaj in zdaj preprosto ne mogel nastati. Svoboda takega pogleda pa je, da pogleda kamorkoli: v prostoru, času, geografiji, kinematografiji in kronografiji.

Predstavljajte si takle začetek filma: Bežigrad, nedeljsko dopoldne, dvainštiridesetletni mož se igra s hčerkama. Bum! Racija. Aretacija. Tisti dan odženejo 2.242 mož. Na kasarniškem dvorišču o njihovi usodi s trkanjem na šipo, varno skriti v baraki, odločajo slovenski konfidenti. Bum-bum. Mož konča na vlaku, vlak že pelje proti Italiji. "Tema. Nikogar ne vidiš. Skoro pričakovanje izjemnih dogodkov." Bum-bum-bum. Napad na vlak, interniranje rešijo. Pred njimi je nova, nič manj težavna odločitev: se naj vrnejo domov ali pridružijo odporniškemu gibanju?

Smo v bližini Verda, v letu 1942, s pesnikom Miranom Jarcem. Vse, kar sem vam doslej povedal, sem našel v lokal-

nem dolenjskem kulturnem glasilu, izpod peresa Emila Cesarja. Prizori so tako filmski, da jih nehote že kadiramo v glavi: preboj nedeljske idile, kasarniški poker, rešitev ujetnikov z vlaka. Ampak to ni še nič! Jarc se pridruži partizanski komuni na Rogu, debatira s Kocbekom, Kardeljem in Vidmarjem, prebira Nietzscheja, Shakespeareja in Flauberta, prevaja Travnovega *Generala iz džungle* in piše *Čudež nad Vrhniko*. Vmes pa bum-bum-bum, italijanske ofenzive in noči na planem, pohodi v megli in pisma ženi. Ne bom nadaljeval, saj verjetno mnogi veste, kako se ta film konča: shiranega Jarca kolegi pustijo pokritega z dračjem za "pravokotno, kakega tričetrt metra globoko škarpo" blizu kraja Stari Log. Po treh dneh se toliko pobere, da gre lahko v vas po vodo. Najprej previdno, ob mraku, nato pri belem dnevu. V vas uletijo Italijani, skrije se v grmičevje pod jablano. Najbližji Italijani so tri-štiri metre proč. Ko gredo rabutat, najdejo Jarca. Streljajo. Pri priči je mrtev. Nihče ne ve, kje je pokopan.

Predstavljajte si zdaj takšno slovensko slovo od tega stoletja:

- Miha Hočevnar naredi deset minut otroške idile na bežigrajskem vrtu
- Andrej Košak uprizori kasarniški drill
- kdo drug bo šel na vlak z Jarcem, če ne Igor Šterk
- Damjan Kozole da Magnifico igrati Josipa Vidmarja na Bazi 20
- Sašo Podgoršek ga spremlja po temnih roških gozdovih usode
- Vinči Vogue Anžlovar pa podpiše krvavi finalni *count-down*
- ko bodo vsi opravili svoje delo, pa bo film vzel v roke Janez Burger in ga nasinhroniziral.

Naj vam olajšam tole kanonado imen z nekaj tendenciozno izbranimi oznakami in podatki o naštetih avtorjih:

- Miha Hočevnar svoj prvi celovečerec šele končuje, a se je vpisal v spomin gledalcev z briljantnim študijskim filmom *Zakaj jih nisem vseh postrlel* in serijo duhovitih televizijskih oglasov;
- Andrej Košak je avtor *Outsiderja*, najbolj gledanega slovenskega filma devetdesetih, ki je znal izrabiti eksplozivno kombinacijo jugo-nostalgije in punka
- tudi Igor Šterk bi ne obstajal brez tradicije Šijana, češke šole in Karpa Godine, kar je vse videti v njegovem art-prvencu *Ekspres Ekspres*;
- Damjan Kozole je samouk, ki je od *alter-low-budgeta* prek televizije prišel do Ota Pestnerja na železniški postaji v filmu *Stereotip*;
- Sašo Podgoršek s filmi postavlja spomenike prijateljem artistom: z *Vrtoglavih ptičem* je to storil plesalcu Iztoku Kovachu, s *Temnimi angeli usode* pa skupini Demolition Group. Zdaj vsi čakamo, da to stori še prijatelju Mazziniju, scenaristu filma *Sladke sanje*;
- z Vinčijem Vogue Anžlovarjem in njegovo *Babico* pa se je ta val in ta generacija pravzaprav začela – navsezadnje je v Kozoletovem *Usodnem telefonu* to tudi vnaprej odigral.
- ostane nam le še junak našega časa, Janez Burger, ki je s filmom *V leri* v enem zamahu pometel z vsemi in triumfal na letošnjem portoroškem festivalu.

Šele tedaj, ko se najbolj izpostavljeni avtorji zavejo, da s filmom ne gradijo spomenikov, temveč kopljejo kanale komunikacije, da v njihovih rokah ni usoda sveta, temveč svet usode, se lahko neka nacionalna kinematografija sooči tako s temo roških globeli kot z bremenom Roške – zapovrh pa še obsije številne nove roge in rogove. Omemba Roške tu seveda ni naključna, saj se zdi, da je končno dozorel čas, ko se kolektivna izkušnja civilne družbe osemdesetih let lahko pretopi v individualizirane avtorske poetike konca devetdesetih. Navkljub nenehnemu nerganju nad slovenskim filmom se je v devetdesetih uspela profilirati cela generacija mladih režiserjev, katerih avtorskih poetik preprosto ne moremo razumeti, če posameznih avtorjev ne umestimo v raznolike usedline najbolj dinamičnih pobud civilne družbe iz osemdesetih. Tako kot velja, da je za razumevanje *Outsiderja* Andreja Košaka treba seči po punku, sem iskreno prepričan, da uspeha Igorja Šterka ne bi bilo brez bande okrog Kinoteke, da Damjana Kozoleta ne gre trgati iz konteksta specifične škucovske izkušnje alter-produkcije in navsezadnje Saše Podgorška ne iz zasavsko-posavske plesno-glasbene

naveze. Vinči je bil s svojo *Babico* po svoje pred vsemi njimi – in ni razloga, da bi s filmom šalamunovskega naslova *Poker* zdaj končno ne bil tudi z njimi. Dodajte naštetim še Miho Hočevarja in Janeza Burgerja, pa imate sedmerico, ki je zadosti močna, da lahko začne iskati somišljenike, simpatizirje, odpadnike, učence in idole – da se, skratka, lahko začne obnašati kot kolektiv.

To pa nas po svoje paradokсно spet vrne na Rog, a tudi na Roško cesto iz zgodnjih devetdesetih. Tam se je namreč zasnova morda najdragocenejša šola našega stoletja in zadnjega desetletja: kako narediti, da individualna izkušnja postane kolektivno izkustvo? Kako se znajti v temi, v mraku – ko vsi vidijo le zunanje luči, ti pa si sam s svojim mrazom, strahom in pogumom? Kako iti čez: čez pogoje svojega nastanka, čez zagate svojega časa, čez mejo možnega...

V mesecu marcu letos sem z okna svojega kabineta gledal z modro-belo svetlobo obsijano stavbo ljubljanskega Roga. Ta še vedno lepa, četudi močno ruinirana stavba, ki so ji prešerokovali že vsa mogoča metropolitanska tranzicijska čudesa, od njujorskih loftov prek pariških ateljejev do berlinskih rejvov, je bila tri-štiri tedne obsijana s sijajno svetlobo, ker je v njej Vinči Vogue Anžlovar snemal svoj *Poker* – in ker si je za kontraluč namestil tri močne reflektorje. In kaj se je zgodilo? Dobesedno cela četrta se je spremenila: sam Rog se je kot kak starodavni Narcis zrcalil na gladini Ljubljani; sedanja vila nekdanjega lastnika Roga je bila s svojim slokim stolpičem v sivo-modrih odbleskih videti kot dvorec grofa Drakule – in celo neskončno grdi stolpnici sta dobili v pozni noči malo čaroben pridih. Če pa ste na vse skupaj pogledali malo bolj od daleč, recimo z Zmajskega mostu, se vam je za hip zazdelo, kot bi po Ljubljani plul eden od pariških *bateaux-mouches*, ki s svojimi reflektorji razkrivajo pročelja in mečeje sence na bregove Sene.

Iskreno si želim, da bi prav sijajna nočna fasada Roga postala svojevrstna metafora novega slovenskega filma, ki ne seje več strahu pred uničenjem prostora, okusa in gledalcev, temveč z najbolj osnovnim, kar ima, z žarkom svetlobe, vnaša v urbane pejsaže nove podobe, razkriva nove vedute, očara z močjo ustvarjanja prostorov, okusov, gledalcev. Če so se torej nekoč filmarje bali spustiti v stanovanje, češ da za njimi trava več ne raste, če so pomenili potencialno destrukcijo Potemkinovih pašnikov, tedaj bi danes novi slovenski film lahko pomenil konstrukcijo novih mentalnih prostorov. Morda ne bo aktualen s temo, bo pa še kako aktualen s poanto: kako narediti, da individualna izkušnja postane kolektivno izkustvo? Kako se znajti v temi, v mraku, ob koncu stoletja – ko vsi vidijo le zunanje luči, ti pa si sam s svojim mrazom, strahom in pogumom? Kako iti čez: čez pogoje svojega nastanka, čez zagate svojega časa, čez mejo možnega ... Morda tako, kot sta čez Rog hodila Miran Jarc in njegov tedanji kolega, inž. Anton Suhadolc, ki mu tudi dolgujemo ta zaključni opis:

*"Po mokri in blatni cesti, potem po poti skozi hosto in gozd. Ne vidim skoro nič. Sledim Joklu bolj po sluhu kot po vidu. Mesec osvetljuje gozd in hosto ter dela čudovite sence, čudovite objekte. Zdi se ti, da vidiš same stebre in vhode in timpanone in stavbe. Ena slika mine, pokaže se že druga iz neznatnosti v velikansko arhitekturo. Jarc me vpraša: 'Kaj tudi ti vidiš vse te objekte, stebre in palače?' – 'Da, tudi jaz.' Pot je včasih jasnejša, kot umazana proga med ostalim srebrom. In kljub temu čaru hodim po blatu, strašno spolzkem, mastnem blatu, da s težavo držim ravnotežje. Časih si pomagam z rokami. Bože, kakšen občutek, kam gremo, kaj bo z nami?**

PRIHAJA TOČKA TRI

zoran živulović

V zadnjih letih 20. stoletja je slovenski film dosegel pomembno zmago. S serijo filmov, ki se je začela z *Babico gre na jug* in nadaljevala z devetimi celovečernimi filmi režiserjev mlajše generacije, mu je uspelo ponovno pridobiti izgubljeno zaupanje in naklonjenost domačega občinstva. Z novim zanimanjem laične in strokovne javnosti za domači film pa se je v naši deželi ob prelomu tisočletja končno zgodil tudi filmski novi val.

Novi val je obdobje, ko se – ob pomanjkanju finančnih sredstev – pozornost filmskih ustvarjalcev usmeri v bistveno: v osnovni filmski jezik, v preverjanje starih zakonitosti in v raziskovanje novih možnosti prikazovanja filmskih zgodb. Po tej plati je novi val nujno in koristno obdobje (učenja), saj se avtorji preizkusijo v izražanju z osnovno gramatiko filma. Z minimalnimi sredstvi, ki so na voljo, se trudijo doseči potrebno stopnjo verjetnosti prikazane, da se gledalci lahko vživijo v realnost dogajanja na platnu. Gledalci z gledanjem v tem "učnem procesu" prav tako sodelujejo in s tem postajajo (osnovno) filmsko izobraženi. Skratka, v obdobju novega vala ustvarjalci in gledalci ozavešajo temelje filmskega jezika, ki kasneje pomagajo prepričljivemu podajanju in lažjemu dožemanju kompleksnejših filmskih zgodb.

Vsaka razvita kinematografija je imela v svoji zgodovini obdobje novega vala. V evropskih nacionalnih kinematografijah se je novi val pripetil večinoma v petdesetih in šestdesetih letih prejšnjega stoletja, ko je filmska tehnika postala cenejša, okretnejša in dostopna tudi širšemu krogu ljubiteljev filma.

Slovenski film je (učno) obdobje novega vala takrat preskočil in se v šestdesetih znašel v fazi modernizma. Takrat sta svoje prve filme posnela Boštjan Hladnik in Matjaž Klopčič, ki sicer veljata celo za pobudnika novega vala v nacionalnih kinematografijah južnejših narodov takratne državne federacije, v Sloveniji pa njuni poskusi niso pripeljali do skupno prepoznavnega gibanja. Oba izrazita avtorja in individualista sta iz Francije mogoče res prinesla nekaj novovalovskega duha, v filmskem smislu pa sta prej uporabnika filmskega modernizma – po literarnem vzoru francoskega *nouveau roman*a, z razbito, nelinearno dramaturgijo in modernističnimi prijemi (stilizacija, asociativna montaža, *jump-cut*i, mednapisi, uporaba stiliziranega zvoka ipd.). Filmski modernizem se od klasičnega filmskega prikazovanja razlikuje predvsem po tem, da oblika opozarja nase in ne poskuša čimbolj neopazno služiti zgodbi. Tako tudi ni nujno ohranjanje verjetnosti s preciznim filmskim jezikom čez prizore, saj je namen drugačen in dopušča svobodnejše izražanje. Tak film je prej distancirani avtorski komentar resničnosti in od gledalca zahteva določen intelektualni napor, za razliko od klasične fabule, ki cilja predvsem na emocije in hoče gledalca zapeljati, da bi se vživel v nadomestno realnost dogajanja na platnu.

Če se, drage bralke in spoštovani bralci, strinjate s tako opredelitvijo, potem lahko skupaj ugotovimo, da se novi val slovenskega filma torej dogaja tukaj in zdaj. Slovenska kinematografija pa je – s sedanjim obdobjem in z zavestjo o osnovah filmskega jezika, ki temu obdobju pritiče – šele v novem tisočletju stopila na pot, ki vodi do razvite kinematografije.

Trenutno smo takorekoč na ničelni točki. V lastni državi ne moremo dokončati filma za predvajanje v kinodvoranah. Nimamo 35mm filmskega laboratorija, nimamo filmskega studia, nimamo izobraževanja za osnovne filmske poklice, nimamo niti dovolj denarja niti sklenjenega kroga, ki bi (zaenkrat redke, kasneje redne) presežke distribucije vlagal nazaj v produkcijo. Imamo pa močno voljo in znanje predvsem mlade generacije filmarjev in državne uradnike namesto producentov. Smo na ničelni točki. Ker pa si pri našem štetju lahko pomagamo tudi z uradnimi letnicami, ki so zdaj še posebej mamljive, lahko, da nam bo lažje, malce poenostavimo in rečemo, da je bila točka nič dosežena v letu 2000. Potemtakem smo letos, ob častitljivi 40-letnici revije *Ekran*, na točki dva (2). (Temu štetju sledi tudi 1 lev na točki ena in 2 ženska filma na točki dva!)

Na točki dva, ko ima slovenski film spet nekaj zaupanja slovenske publike in ko žanje priznanja tudi na festivalih po svetu (s čimer nadaljuje lepo