

ekran

REVIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

Letnik LVIII
marec/april 2021

4,90 EUR



PRIHODNOST FILMSKIH SISTEMOV

Virus kot model Distribucijski vektorji po pandemiji

Slovenski filmski festivali Na prelomnici

Intervju Vanja Kaluđerčić

Film in nove tehnologije Nazaj v prihodnost

Ekologija filma Film in podnebne spremembe



LETOS NA
WWW.FDF.SI

Ustanovitelj in glavni sofinancer kulturno-umetniškega programa CD



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

Glavni pokrovitelj



V sodelovanju z



VSEBINA

UVODNIK	<i>Prihodnost filmskih sistemov</i> / Jasmina Šepetavc / 2
KULTURNI DIALOG	<i>O bolj ali manj filmskem duhu časa</i> / Damjan Kozole in Ana Šturm / 4
FILM PO PANDEMIJI	<i>Virus kot model: distribucijski vektorji po pandemiji</i> / Nace Zavrl / 11
KINO	<i>Kaj se je lansko leto zgodilo našemu kinu?</i> / Jure Matičič / 16
FESTIVALI	<i>Slovenski filmski festivali na prelomnici</i> / Žiga Brdnik / 20
INTERVJU	<i>Vanja Kaluđerčič</i> / Petra Meterc / 30
PREMISLEK	<i>Geneza systemske podpore filmski produkciji v Sloveniji</i> / Jelka Stergel / 36
DOKUMENTARNI FILM	<i>Dokumentaristika ne sme biti več zgolj privesek slovenskega filma</i> / Žiga Brdnik / 40
FILMSKO IZOBRAŽEVANJE	<i>Martin Srebotnjak</i> / Ana Šturm / 44
	<i>Filmski in televizijski študiji</i> / Polona Petek / 51
	<i>Glas generacije</i> / Áron Horváth Botka / 55
KRITIKA	<i>Mogoče smo poimenovali stvari z njihovimi imeni</i> / Peter Žargi / 63
FILM IN NOVE TEHNOLOGIJE	<i>Nazaj v prihodnost</i> / Valerie Wolf Gang / 68
EKOLOGIJA FILMA	<i>Film in podnebne spremembe</i> / Marina Gumzi / 72

>> Fipresci
Slovenija



ekran

Zbornik Prihodnost filmskih sistemov/EKRAN, revija za film in televizijo, Letnik LVIII, marec/april 2021 **ustanovitelj** Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka, zanj o Ženja Leiler Kos **sofinancira** Ministrstvo za kulturo, Slovenski filmski center – javna agencija, Društvo slovenskih filmskih publicistov Fipresci **glavni in odgovorni urednici** Jasmina Šepetavc in Ana Šturm **uredništvo** Bojana Bregar, Žiga Brdnik, Andrej Gustincič, Petra Meterc, Ivana Novak, Maša Peče, Zoran Smiljanič, Jasmina Šepetavc, Nace Zavrl, Peter Žargi (Mnenja avtorjev so neodvisna od uredništva.) **svet revije** Anja Banko, Klemen Dvornik, Varja Močnik, Polona Petek, Peter Stanković (predsednik), Zdenko Vrdlovec **jezikovni pregled** Mojca Hudolin **oblikovanje** Maja Rebov **fotografije** arhiv Slovenske kinoteke **tisk** Nonparel, Škofja Loka **celoletna naročnina** 25 € + poštšina **transakcijski račun** 0110-6030377513, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 28, Ljubljana (Naročnina velja do pisnega preklica.) **naslov** Metelkova 2a, 1000 Ljubljana **e-naslov** info@ekran.si **telefon** 01/43 42 510 **splet** www.ekran.si **facebook** Revija Ekran **twitter** @ekranrevija **cena** 4,90 € **ISSN** 0013-3302 **naslovnica** fotografija iz raziskave za 'Film o Džungli', avtor: Gregor Božič.

JASMINA ŠEPETAVC

Prihodnost filmskih sistemov

Leta 2020 bi, če bi razmere dopuščale, praznovali 125 let od prvega javnega prikaza komercialnega filma. Decembra 1895 sta brata Lumière v pariškem Le Grand Café štiridesetim obiskovalcem, ki so kupili vstopnico, prikazala kratke filme iz vsakdanjega življenja. Navdušenje nad filmskimi podobami je bilo velikansko, vse ostalo pa je zgodovina – danes si življenja brez premikajočih podob ne znamo več predstavljati. Te nas spremljajo skozi življenje, dobre in slabe čase, preženejo dolgčas ali pa so povezane z vznemirljivimi trenutki – prvega obiska kina, intenzivnih čustev, ki se nam vtisnejo globoko v spomin, lekcij soočenja z novimi svetovi. Filmi in serije so v življenju nemalokrat naša rešilna bilka – kino je naše zavetje, ki nas povabi, da nismo sami, temveč delimo izkušnjo z drugimi, zvok in slika pretočnih vsebin pa sta postala pomemben del preživetja osame v zadnjem letu. Ko povprečna_en uporabnica_ik na svojem Netflixu pritisne *play*, verjetno ne pomisli na kompleksno kolesje, ki se zažene že leta prej in kulminira v uri in pol zabave; ta dobro naoljen sistem je skozi 125 let zrasel in se pomembno transformiral, a se je vedno premikal ... do prejšnjega leta.

Covid-19 je v temeljih zamajal naš vsakdan in nam pokazal, da reči, ki smo jih jemali za samoumevne, to niso – četudi nas je kultura spodbujala in vlekla iz koronske melanholije, je kmalu postalo jasno, da sama diha na škrge in da je le malo tistih, ki bodo hoteli pomagati njej. Filmske produkcije – male in velike, hollywoodske in neodvisne – so se ustavile, ustvarjalke_ci so ostali brez honorarjev in sredstev za preživetje, premiere filmov so se začele predstavljati v hipotetično boljšo prihodnost, festivali so morali odpovedati skrbno kurirane programe, kinodvorane pa so ostale prazne in zaprte (mnoge med njimi za vedno). Kritikom se je zmanjšal obseg snovi za pisanje, festivalske



Kinodvor – pomladno zaprtje, foto: Urška Boljkovac

selekcije smo si ogledovali preko spleta, filmi, ki bi si zaslužili pozornost javnosti, bodo za vedno spregledani in pozabljeni, nova filmska imena prejšnjega leta pa mogoče ne bodo nikoli velika, čeprav bi lahko bila. Vrsta serij je bila odpovedanih, množica ljudi odpuščenih, mnogo pomembnih zgodb ne bo nikoli projiciranih na naša velika platna itd. To je pretresljiva zapuščina zadnjega leta, ki nam je pokazala, da film in televizija (in vse kar spada k njima) nista niti samoumevna niti neuničljiva.

V teku zadnjih 125 let so filmu in televiziji večkrat napovedali smrt, a ustvarjalnost vedno najde pot in oba medija

sta se izkazala za gnetljiva, sposobna izjemnih transformacij. Koronakriza je filmsko podobo in načine ustvarjanja, distribucije, prikazovanja in recepcije že dodobra spremenila. Nekatere od teh sprememb so se napovedovale že dolgo; model platformnega gledanja vsebin navsezadnje ni nov niti ni novo krčenje prostorov za kulturo in rezanje materialnih pogojev filmskega ustvarjanja in prikazovanja. A covid-19 je krizo pospešil, jo naredil akutno in vidno: ne le skozi neposredna nanašanja na zadnje leto – danes si lahko denimo ogledamo že vrsto del, v katerih igralci nastopajo v maskah, na travniku in vsaj dva metra narazen ali večino prizorov odigrajo preko zooma – temveč nas je, kar je še bolj pomembno, hkrati prisilil k razmisleku o bolj trajnostnih filmskih modelih prihodnosti.

O utopijah si že dolgo ne upamo več razmišljati, borba za kulturo je vsakodnevna, nenehna in izčrpavajoča. A krize, pravi stara modrost, so lahko tudi priložnosti za premislek o naši preteklosti in zarisovanju nove prihodnosti. Tako je pred vami zbornik o filmskem polju med/po pandemiji covid-19, ki tematizira sedanost, hipotezira o prihodnosti in si na mestih celo upa zamišljati male filmske utopije. Režiser Damjan Kozole in filmska kritičarka Ana Šturm si v zapisu *O bolj ali manj filmskem duhu časa* izmenjujeta kratka pisma iz karantene, v katerih se pogovarjata o izoliranosti, pogrešanju kina, političnem dogajanju in pripravljanju prihodnjih projektov; načneta tudi pomembno temo spolnega nadlegovanja (#jastudi in #nisisama) v našem filmskem prostoru ter tako ustvarita edinstven dokument teh nenavadnih časov. Bo kino preživel, kako se bo spremenil in kakšno vlogo bo pri tem igrala nova spletna platforma Art kino mreže, piše Jure Matičič v članku *Kaj se je lansko leto zgodilo našemu kinu?* Žiga Brdnik se v skupinskem intervjuju z naslovom *Slovenski filmski festivali na prelomnici* pogovarja z organizatorkami_ji slovenskih filmskih festivalov po letu, ki je večino prisililo, da so festivale odpovedali, skrčili ali prestavili na splet. Kaj zadnje leto pomeni za že tako finančno slabo podprto, a kljub vsemu izjemno raznovrstno polje in filmsko ponudbo? Petra Meterc temo nadaljuje z novo direktorico mednarodnega filmskega festivala v Rotterdamu, Vanjo Kaluderčič, v pogovoru o organizacijskih prilagoditvah, filmski ponudbi med zaprtjem produkcij in hibridnih festivalih, za katere kaže, da bodo – vsaj do neke mere – z nami ostali.

AGRFT je v zadnjem letu po desetletjih opozarjanja končno dobila nove prostore. O tem, zakaj film potrebuje svoje prostore, zakaj je potrebna filmska teorija, kako je v

času koronakrize potekalo izobraževanje novih filmskih praktikov in teoretikov ter kakšna je prihodnost nenehno spreminjajočega polja, pišeta Polona Petek in Martin Srebotnjak. Áron Horváth Botka zgodbo prikaže s strani študentk_ov in v intervjujih z njimi opozori na razkorak med pričakovanji in realnostjo tistih, ki študirajo oz. so že zaključili režijo na AGRFT. Zakaj je tako težko priti do svojega celovečerca (ali, kot je pokazalo to leto, sploh biti plačan za že opravljeno delo), osvetli Jelka Stergel v zapisu zgodovine in stranpoti filmskega financiranja, *Geneza sistemske podpore filmski produkciji v Sloveniji*. Potem pa je tu še problematika dokumentarnega filma, ki je kljub svojim uspehom doma in v tujini še vedno obravnavan kot manj vreden od celovečerca in temu ustrezno (ne)financiran. V prispevku *Dokumentaristika ne sme biti več zgolj privesek slovenskega filma* se Žiga Brdnik pogovarja z akterkami_ji iniciative Dokukreativa, ki opozarjajo na zapostavljenost forme dokumentarca, hkrati pa nudijo mrežo za izmenjavo znanj o formi in izboljšanju (ko)produksijskih priložnosti.

Kaj pa prihodnost filmskega in televizijskega polja po pandemiji? O tem, kako kritiko pisati kakovostno in suvereno, kritike pa osvoboditi sodobnega diktata hiperprodukcije, lahko berete v članku *Mogoče smo poimenovali stvari z njihovimi imeni* Petra Žargija. »Distribucija, če je do pomladnih zapiranj še kdo ni jemal resno, je v zadnjem letu zasedla osrednje interesno mesto,« piše Nace Zavrl, ki vzame pod drobnogled (pred-/post-)covidne vektorje distribucije podob in informacij. Še eno pomembno opozorilo članka: »Platforme, ki naj bi svet odrešile umazanij transporta, so se izkazale za osrednji agens onesnaževanja.« Ekološki premislek filmske prakse se kot pomemben horizont prihodnosti pojavi v več prispevkih. Marina Gumzi denimo izpostavi podnebne spremembe kot ključno točko premisleka sedanjih in prihodnjih filmskih praks. »Film kot umetnost je lahko tudi agent sprememb,« zapiše, ker odpira potenciala za prihodnost, na katere mogoče še sploh nismo pomislili, hkrati pa lahko (in mora) spremembe začeti uvajati v svoji lastni praksi. Valerie Wolf Gang pa se potopi v ideje filmskega futurizma, ki je delno že tu: kako se bodo v prihodnosti spreminjale filmske tehnologije ter kako bo to vplivalo na zgodbe in naše gledalske izkušnje, avtorica pokaže v članku *Nazaj v prihodnost*.

Zbornik pred vami je refleksija časa in povabilo k iskanju alternativ. Vabljeni k branju, deljenju in soustvarjanju filmskega polja prihodnosti. ■



Sestre (2021)



Premiera filma *Polekstra* v Kinodornu, foto: Matjaž Rušič

O bolj ali manj filmskem duhu časa

DAMJAN KOZOLE IN ANA ŠTURM

Ponedeljek, 15. februar 2021

Sestre, samo ja pomeni ja in nova družbena pogodba

Dan pred kulturnim praznikom me je razveselila novica, da je film **Sestre** (2021) scenaristke, režiserke in glasbenice Katarine Rešek – Kukle prejel glavno nagrado (grand prix) na prestižnem festivalu kratkega filma v Clermont-Ferrandu. Na predvečer praznika je potekala tudi letošnja podelitev Prešernovih nagrad, na kateri je za scenarij in režijo filma **Oroslan** (2020) eno od nagrad Prešernovega sklada več kot zaslužno prejel Matjaž Ivanišin. Kakšen radosten dan za slovenski film in kulturo – v prav čudovito subverzivnem (up budi!) neskladju s siceršno mizerijo in vsevprek (od kulture prek šolstva do zdravstva) zgrešenimi in nevarnimi politiki, ki so nas v nesrečni poroki epidemije, lažnih novic, negativne selekcije, primitivizma, izrojenega kapitalizma in strahovlade potisnile na rob prepada.

Kot je v teh dneh v *Sobotni prilogi* zapisal Branko Soban, »živimo v sila nenavadnih in težko razumljivih časih. V časih, ko je za vladajoče elite – in za množice, ki jim slepo sledijo – antifašizem nevarnejši od fašizma.« Njegove besede glasno odmevajo v brutalni izselitvi in rušenju Roga ter t. i. »nadzoru gostilniških lokalov«, ki ga je na kulturni praznik (!) na Metelkovi izvedla posebna policijska enota. Že skoraj eno leto, od začetka epidemije, poteka poskus izbrisa civilne družbe, nevladnega sektorja, samozaposlenih v kulturi, neodvisnih medijev, alternativ in subkultur; vsega skratka, česar ni mogoče nadzirati ali si podrediti in kar nasprotuje vladni izrecno kapitalistično usmerjeni politiki lastnih interesov.

Jasno je, da vlada pandemijo koronavirusa izkorišča v svoj prid; s kaosom, zavajanjem, manipuliranjem in represijo vzbuja strah in svojo dvolično politiko hrani s tiskom šibkejših (starejših, otrok/mladostnikov in socialno

ogroženih). Materiala, ki nas (povsem namenoma) spravlja v obup in izčrpava, je v teh turbulentnih in ekstremno toksičnih časih vsak dan kolikor hočeš, smisla pa prav nobenega. Soočeni smo z izgubo demokratičnosti, temeljnih pravic in varnosti. A strti in zagrenjeni ljudje s(m)o, kot vemo iz številnih grozljivih zgodovinskih lekcij, ploden poligon za še hujše razdvajanje in podrejanje.

Če parafraziram Johna Steinbecka, problem ni v tem, da zlo zmaga (nikoli ne bo!), ampak v tem, da zlo nikoli ne umre. Zato velja prvo pravilo filma *Sestre*: nikoli se ne vdaj! Biti kritičen in aktiven posameznik najbrž nikoli ni bila pozicija udobja. Biti moramo budni in se vztrajno upirati sistemu; še naprej ustvarjati, se kreativno adaptirati, odreči privilegijem in radikalno preoblikovati ter odpirati prostore za bolj solidarno družbo.

Ja, časi so težki, težki v božjo mater, bi rekel Šalamun, a zgledi vlečejo in pogum je močnejši od strahu. Na tem mestu se zato še enkrat vračam k *Sestram*, ki pokažejo sredinec patriarhalnemu sistemu in z njim povezanim problemom družbene moči in nasilja nad ženskami. V vlogi ene od »sester« nastopi Mia Skrbina, ki je nedavno odločno prevzela pobudo, presekala molk in javno spregovorila o spolnem nadlegovanju in nasilju v akademskem in umetniškem prostoru. Njen primer, ki zagotovo ni edini, jasno kaže na dvoličnost »intelektualne« in »kulturniške« srenje, ki je zelo rada kritična do drugih, malo manj pa sama do sebe. Mijin neverjeten pogum še toliko bolj izstopa ob neprepričljivem odzivu omenjene skupnosti; solidarno so se bolj ali manj odzvali le ustvarjalci mlajše generacije. Bo kdo prevzel odgovornost in posledice za ta dejanja? Dokler se ne bomo pripravljeni soočiti s tem, da smo tudi mi del problema in ne rešitve, ter jasno in glasno obsodili tovrstna nedopustna dejanja in jih nehali tolerirati,

bomo (epidemija in pokvarjena vlada gor ali dol) težko izpeljali kakršnekoli korenite spremembe in ponudili alternativo.

Jutri se začne (gverilska) kampanja »samo ja pomeni ja« Inštituta 8. marec, katere cilj je redefinicija kaznivih dejanj posilstva in spolnega nasilja. Kot pravijo v Inštitutu, družba potrebuje večjo občutljivost in boljše razumevanje spolnega nasilja ter ustreznjšo pravno ureditev tega področja. Čas je, da izstopimo iz ekonomskih in družbenih modelov, ki slonijo na zatiranju in izkoriščanju, ter začnemo misliti drugačne prihodnosti in jih aktivno sooblikovati. Najti moramo več drznosti, idealizma, borbenosti, sočutja in človečnosti ter zaupanja v družbo in v to, da se je sposobna spremeniti. Kot pravi Mia Skrbina, »gre pri sistemskih spremembah za maraton. Skrajni čas je, da ga začnemo teči. In to skupaj.«

Četrtek, 18. februar 2021

Tišina ali upor, DSR in vonj po kinodvoranah

Ko sva se po telefonu dogovarjala za to dopisovanje, sva našela toliko norosti tega časa, da nisva vedela, kje začeti. Všeč mi je, da si lahko začela z dobrimi novicami. Kuklinega filma še nisem videl, sem pa vesel tega izjemnega uspeha. Tudi Matjaž Ivanišin je eden največjih filmskih avtorjev, kar smo jih kdaj imeli.

Strinjam se s tabo, ko praviš, kaj je danes naloga posameznika. Ko to pišem, so minili trije dnevi od spodletele nezaupnice in je bolj ali manj jasno, da bo ta vlada na oblasti še leto in pol. Kako bomo to preživeli in kakšna bosta naša družba in svet okoli nas takrat, raje ne razmišljam. Mislim, da je režiserka in aktivistka Deeyah Khan izjavila stavek, ki se ga večkrat spomnim: »Nimamo pravice biti pesimisti!« Dejstvo je, da se potapljamo v moralno greznico. Vsi smo že skoraj eno leto v hišnem priporu. V normalni situaciji bi bilo pred parlamentom 30.000 ljudi in ta vlada ne bi dolgo obstala. Tako pa v miru in brez upora z medijskim ustrahovanjem in medijskimi umori dan za dnem izloča iz javnega življenja kritične oponente. Glasnih intelektualcev tako rekoč nimamo več, vsi so ali diskreditirani ali pa so previdno utihnili. Mimogrede, si v zadnjem letu opazila, da bi »strastni levičar« Slavoj Žižek napisal karkoli o tej skrajno desni vladi in o tem, kako rušijo svet, ki ga poznamo? Vseeno moram omeniti nekaj tistih, ki se ne dajo, med njimi so naš kolega Goran Vojnovič, Anja Golob, Leon Magdalenc, Spomenka Hribar ...

Ne smemo biti tiho in ne smemo se pustiti ustrahovati. Vedno, kadar se odločam o tem, ali naj pristanem na ponudbo za kolumno ali na Facebook napišem kakšen komentar, se vprašam, ali ima to kakšen smisel. In na koncu

si vedno rečem, da ga ima. Ne počnem tega z veseljem in vedno, kadar pišem, pišem z dvomom. Ko se oglašam, ne računam, da bom kogarkoli na drugi strani prepričal, poskušam pa opogumiti tiste, ki izgubljajo pogum in upanje in jim pokazati, da nas je veliko, ki se s tem sranjem ne strinjamo. V družbi mora obstajati kritična masa, ki ima pogum, da pove na glas, kar misli. In verjamem, da obstaja. Ne gre za aktivizem, nasprotje apatije ni aktivizem, ampak dolžnost, da se opredelimo in da izrazimo svoja mnenja z argumenti. Govorim o tako splošnih pojmi, kot so svoboda, svoboda izražanja, svoboda umetniškega ustvarjanja. Poglej, od prejšnjega tedna morajo ministri za svoje nastope v medijih dobiti predhodno soglasje vladnega urada za komuniciranje. Kje mi živimo?

Dva dni nazaj je ob tisti spodleteli nezaupnici predsednik vlade v parlamentu manipulativno mahal z grafi in izjavil, uradni twitter račun vlade RS pa razširil, da iz stavbe na Metelkovi 6, kjer ima sedež tudi naša produkcijska hiša Vertigo, ni prišlo nič, kar bi imelo »nacionalni« pomen. Da ni nikoli slišal za filme, kot so **Ne bom več luzerka** (2018, Urša Menart), **Vsaka dobra zgodba je ljubezenska zgodba** (2017, Matjaž Ivanišin), **Gremo mi po svoje** (2010, Miha Hočevnar), je samo po sebi dovolj žalostno. Vendar ne gre za to, prepričan sem, da predsednik vlade dobro pozna naše delo, saj je o vsem še predobro obveščen. Gre za nameren izbris, za zahtevo po kolektivni negaciji vsega, kar je bilo ustvarjeno in kar ima dokazljive uspehe in obstaja v našem čustvenem spominu. S producentom Danijelom Hočevnarjem sva se pol ure pogovarjala po telefonu in bila v dilemi, ali na takšno žaljivo laž sploh odgovoriti. Mar ni to ponižujoče? Oni lažejo, mi pa naj se trudimo, da dokažemo, da to ni res. In spet sva se na koncu odločila, da je treba odgovoriti. Laži moramo argumentirano izpodbijati, pa čeprav vsak dokazljiv argument takoj zanika/jo, ignorira/jo ali diskreditira/jo s še večjimi lažmi. Ker če tega ne naredimo, bo laž postala resnica.

Včeraj je Mia Skrbina vložila uradno prijavo spolnega nadlegovanja. Igralke ne poznam osebno, sem pa bil tudi sam impresioniran nad njenim pogumom. Strinjam se, da je »kulturniška srenja rada kritična do drugih, malo manj pa sama do sebe«. Moram pa dodati, da se je Društvo slovenskih režiserjev (DSR), ki združuje avtorice in avtorje vseh starosti, takoj odzvalo in igralko odločno podprlo. Prav tako je tudi naša produkcijska hiša Vertigo, v kateri ravno tako ustvarjamo avtorice in avtorji vseh generacij, z objavo na FB-ju nedvoumno obsodila kakršnokoli spolno nadlegovanje

ali zlorabo in hkrati opozorila na nedopustno lahkotnost, s katero se ju skoraj praviloma obravnava.

Veseli me, da DSR, ki mu pripadam, ob tej družbeni krizi zavzema jasna in odločna stališča. Ne samo ob blokadi financiranja slovenskega filma in zahtevi po normalnem, evropsko primerljivem proračunu za film, ampak tudi pri drugih pomembnih družbenih temah, kot so bile nasilna deložacija Roga, spolna zloraba igralk in naših kolegic itd. Predvsem po zaslugi aktualnih predsednikov, najprej Urše Menart in zdaj Matevža Luzarja, se je DSR v krizi profiliralo kot aktivno društvo, ki ga ne skrbi samo film, temveč tudi družba, v kateri živimo in ustvarjamo. DSR po mojem mnenju postaja to, kar je bilo ob osamosvojitvi Društvo slovenskih pisateljev, ki se je iz letargije prebudilo šele ob letošnjem kulturnem prazniku z najavo bojkota obletnice osamosvojitve. DSR je v teh strupenih časih zagotovo od vseh umetniških združenj najbolj aktivno in solidarno društvo.

Ko sva se po telefonu pogovarjala o možnih temah, je bila ena od njih tudi vprašanje, ali se bodo gledalci po koncu pandemije vrnili v kino ali ostali na računalnikih. Nimam pametnega odgovora. Upam, da se bodo vrnili v kino, ker je gledanje filma kolektivna izkušnja, ki jo določajo tema, ljudje okoli tebe, sedež, na katerem sediš, velikost platna ... Morda bo zaradi previdnosti več projekcij na prostem, kar ne bi bilo slabo. Dva tedna nazaj, ko je bila še stroga prepoved obratovanja gostinskih lokalov, smo se dogovorili z lastnico Kugla bara v Trnovem, da nam ga odpre, da si ga z mini ekipo ogledamo za morebitno snemanje. Med ogledom je vrata odprl moški, očitno stalna stranka bifeja, in prosil, če lahko za nekaj minut vstopi. Opazoval sem ga: stopil je do šanka, položil obe roki nanj, zaprl oči in globoko dihal, kot da meditira. Hotel je spet zavohati vonj svojega bifeja. Domišljam si, da bodo gledalci po pandemiji želeli podobno spet zavohati vonj svoje kinodvorane. Kaj misliš ti?

Sreda, 23. februar

Gate, nogavice, pohištvo ali kino? – o nadaljnji možnosti in etiki ustvarjanja

Moram priznati, da nisem bila niti najmanj presenečena, da nezaupnica ni uspela. Ne vem, če mi je bila kdaj kakšna ideja manj »kul« kot pa t. i. koalicija ustavnega loka in njen potencialni mandatar. Misel na to, da bi Karel Erjavec postal naš »odrešenik«, se mi zdi naravnost smešna. Na to temo priporočam tudi odlične Zapise iz Močvirja z naslovom *Pesem o Karlu* genialnega Marka Radmiloviča, v katerih nam razkrije »mogoče ne najpomembnejšo ali največjo, vsekakor

pa najbolj trpežno oziroma najbolj obstojno figuro slovenske zgodovine: [...] Karla Velikega Slovenskega«.

Radmilovičeve radijske glose so ena najbolj žlahtnih vsebin, ki jih v teh časih premoremo. V nedavnih Zapisih, naslovljenih *Državni zbor za telebane*, tako ugotavlja, »da se ključ do razumevanja ne le obstoja ali padca vlade, temveč tudi do stanja demokracije v naši deželi ne skriva v rezultatu, temveč v postopku« nezaupnice. Govori seveda o »nesposobnosti« (oziroma predvsem nesposobnosti!) poslancev, da bi dvignili devetdeset glasovnic in na njih obkrožili za ali proti. Na glasovanju o nezaupnici je od devetdesetih poslancev le 53 prevzelo glasovnice, od 53 glasovnic pa je bilo kar 6 neveljavnih. Jasno je, da so demokratični vzvodi le še dimna zavesa, stanje v državi pa je najboljše povzel kar premier sam: živimo v »destruktivni farsii«. Kot mi je nedavno v pogovoru dejala kolegica, režiserka Maja Prelog, smo, če je bilo minulo leto preizkušnja za človeštvo, v marsikaterem pogledu pogrnlili na celi črti.

Utrinek iz Kugla bara je žalosten, a hkrati tako pristno človeški, da daje upanje. Vprašanje, ki ga zastavljaš glede kina, sem si tudi sama letos postavila neštetokrat. Moj odgovor na tvoje vprašanje o tem, ali se bodo gledalci vrnili v kino ali ostali na računalnikih, se glasi preprosto: ja, gledalci in gledalke se bomo vrnili v kino. O tem ni nobenega dvoma. Ostali pa bomo tudi na računalniških zaslonih. To je neizogibno.

Pogosto se spomnim na zadnjo projekcijo, na kateri sem bila v živo – v Kinodvoru, na filmu *Kokon* (2020, Leonie Krippendorff), ki je bil predvajan v sklopu festivala Kinotrip. Vedeli smo že, da bo to zadnja projekcija, preden se kini ponovno zaprejo, zato se mi je sladko-grenak občutek ob tem, skupaj s presvetljenimi podobami sončnega Berlina, še toliko bolj vtisnil v spomin. Vsekakor se da filme povsem prijetno spremljati tudi doma (včasih pod deko in s skodelico vročega kakava še bolj), ampak učinek, ki ga imajo nekajinčne podo-be in moteči elementi okolice na gledalca, nikakor ni in ne more biti enak. Gre pač za drugačno doživetje filma. Ogled filma v kinu je kolektivna, skupnostna in predvsem družabna izkušnja, ki je nič drugega ne more nadomestiti.

Mislim tudi, da smo vsi do grla siti življenja v virtualnem svetu – prek zooma sem imela letos razgovor za službo, prav danes pa tudi zagovor magisterija. Prek istega zaslona sem spremljala spletne festivale, poslušala predavanja, sestankovala, se družila s prijatelji in se ves čas počutila, kot da sem se znašla v nekakšni posodobljeni in izjemno neprijetni različici *Trumanovega šova* (The Truman Show, 1998, Peter Weir). Ne vem, kaj meniš ti, ampak zame je to

pol-življenje ali bolje »zoombifikacija« življenja, izhod v sili, ko na voljo nimamo res nič drugega. Tako da komaj čakam, da se vrnem na »svoj« sedež v kinodvorani. Ravno pred kratkim sem prebrala Herbertovo klasiko *Peščeni planet*, katerega ekranizacijo v režiji Denisa Villeneuvea res že nestrpnost pričakujem. To je film, za katerega vem, da ga nočem gledati nikjer drugje kot na velikem platnu.

Torej me to, ali se bodo gledalci vrnili v kino ali ne, ne skrbi. Bolj me skrbi, kdaj in v kakšen kino (z maskami, razdaljo, vonjem po razkužilu?), oziroma v katere kine se bomo sploh lahko vrnili. Koliko kinov, pa tudi festivalov, bo to krizo sploh preživelo in v kakšni obliki? Kini se lahko odpirajo šele v t. i. »zeleni fazi«, čeprav gre za zelo varne prostore, kjer je mogoče izvajati zelo dober nadzor – veliko boljši kot recimo v trgovinah. Ampak štumfi, gate in pohištvo so seveda, kot so nam več kot jasno dali vedeti, pomembnejši od kulture in izobrazbe. Če so v Evropi države na take ali drugačne načine večinoma poskrbele in podprle tako produktivne kot reproduktivne dele kinematografije, pa pri nas kini, ki delujejo kot javni zavodi (in takih je veliko) niso prejeli prav nobene pomoči. Tudi film, kaj šele da bi bil v teh težkih časih deležen kakšne dodatne podpore, še sredstev, ki so mu zakonsko zagotovljena, ni dobil, na kar so nas prav danes zopet opozorili v novicah. Paradoksalno je, da se bomo s filmi, ki sploh še niso dobili celotnega financiranja (recimo **Orkester** Matevža Luzarja), zdaj kot »država« predstavljali oziroma »postavljali« na Berlinu.

Omenil si, da ste si šli v Trnovo ogledat lokacijo za snemanje. Zanima me, kako ste se po zaustavitvi – tako fizični kot finančni – filmski delavci vrnili nazaj v produkcijo. Kako se znajdete v novih razmerah, so kakšne večje spremembe ali omejitve, je delo na kakršenkoli način oteženo? Kakšen je, skratka, ta »krasni novi kovid svet« za filmske ustvarjalce? Sama trenutno sodelujem pri splavitvi novega filmskega festivala v Kranju, katerega prva edicija se bo zgodila junija letos. Ob številnih neznankah, s katerimi se soočamo, je organizacija še najbolj podobna napovedovanju prihodnosti. Zdi se mi, da je za vse, kar delamo v trenutno veliko slabših razmerah kot sicer, potrebno še trikrat več energije in motivacije, za katero včasih res ne vem več, kje naj jo vzamem.

Pravijo, da vsaka kriza prinese tudi določene priložnosti, iz katerih se lahko rodi nekaj novega. Eno od področij, kjer gre iskati odgovore na izzive, ki nam jih prinaša današnji čas, je zagotovo umetnost. Želela bi, da z našim delom začnemo bolj aktivno pozivati k družbenim spremembam in podpirati pomembne solidarnostne boje v družbi. Kot

pravi medijski strokovnjak George Gerbner, imajo »tisti, ki pripovedujejo zgodbe, moč, da oblikujejo človeško vedenje«. Pomembno je, da sami aktivno in avtonomno (so)oblikujemo in (so)ustvarjamo zgodbe ter pomene, ki nam lahko pomagajo pri soočanju in razumevanju, pa tudi sooblikovanju sveta, katerega del smo.

Sobota, 27. februar

Nikoli, redko, včasih, vedno

Najprej čestitke za magistriraj. Kot pravi moja žena: edino vlaganje, ki se v teh časih zanesljivo splača, je vlaganje – v sebe.

Danes ponoči sem imel nočne more. Sanjal sem, da nekdo strelja name vsakič, ko poskušam stopiti ven iz našega bloka. To se je ponavljalo v neskončnost. Klical sem prijatelje in izvedel, da v Ljubljani leži že več mrtvih. Na internetu najprej nisem našel nič o tem, potem pa sem končno le našel novico na nekem obskurnem portalu, na glavnih medijih o tem sploh niso poročali. Šokiralo me je, da se nihče ni razburjal, vsem se je to zdelo normalno. Nakar sem ugotovil, da so vsi, ki so mrtvi, moji Facebook prijatelji. Potem sem se prebudil. Ko sem zaspal nazaj, so se sanje ponovile, od začetka, dobesedno enake ...

Te sanje najbrž povedo marsikaj o času, ki ga živimo. O državnem nasilju. O tem, kako krhka je demokracija in kako bi morala biti družba ves čas aktivna in pravočasno reagirati na nevarne odklone, dokler ne bo prepozno. Relativno ugodno življenje v solidni državi nas je uspavalo in pozabili smo, da globalni kontekst, v katerem že nekaj let prosperirajo populist, ekstremisti in pripadniki raznih satanističnih zarot, kot je recimo QAnon, dajejo desnici neverjetno brezobzirno moč. Na ta kontekst je naš ekstremni desničar JJ čakal vse svoje življenje. 13. marca 2020 je bilo popolnoma jasno, da bo tokrat šel do konca. Ali svojega ali našega, tega še ne vemo. Izvedel je dobro pripravljen blitzkrieg. Na tako dobro organizirano vojaško strukturo, stroj, ki melje vse pred sabo, odgovarjati s Karlom Erjavcem, predsednikom penzionistov, je bilo tragikomično. In tako se je tudi končalo, tragikomično. V prvem lockdownu sem gledal **The Edge of Democracy** (Democracia em Vertigem, 2019) izjemne brazilske režiserke Petre Costa, ki razkriva mehanizme, kako lahko država preko noči zdrsne v novodobni fašizem, ki pokaže, kakšnih prevar in kriminala je sposoben. Srhljivo. Vendar to ni samo film o diktaturi v Braziliji, to je tudi film o Sloveniji. Ko sem ga gledal, me je mrazilo, gre za povsod iste, dobro naučene manipulacije, ki delujejo, če se jim takoj ne upreš. Mi se jim nismo.

Včeraj, ko sem bral tvoj odgovor, so se dogajali neverjetni obrati in prava drama s pobudo Samo ja pomeni ja. Vlada je spet hotela izigrati voljo in trud civilne družbe ter vložila svoj predlog sprememb KZ glede posilstev. In to na dan, ko je Inštitut 8. marec zbral potrebnih 5000 podpisov. Potem se je izkazalo, da je vladin predlog nepopoln in na koncu je le zmagala pravica. Kar se danes redko zgodi. Ob teh pogumnih fajterkah in ob dejstvu, da je cela država že od osamosvojitve ujetnica norih sanj enega samega človeka, se sprašujem: kje je generacija 30+, ki bi morala počasi prevzemati odgovornost za državo? Pametni, izobraženi, artikulirani? Če je ta generacija tako prodorno zarezala v slovenski film, zakaj ne more tudi v politiko? Desnica je s sistematično indoktrinacijo vzgojila čredo fanatikov, medtem ko imam občutek, da se na levi pol mladih umika iz političnega življenja. Iz obupa? Kam? V umetnost in privatno sfero?

V zadnjih letih opažam tudi, da se ustvarja umetna delitev na dve generaciji, staro in mlado. Stari se pripisuje vse slabo, mladi pa nekritično vse dobro. Ne razumem oz. mislim, da razumem, kaj se skriva za tem. Mi je pa poenostavljeno, nepravilno, celo plehko in žaljivo. Filmariji, umetniki in kulturniki imamo toliko zunanjih sovražnikov, da ne rabimo še umetne delitve po letih. Tisti, ki so zagovorniki takšnih delitev, bodo stari veliko prej, kot si mislijo. Biti mlad ali star je stanje duha in tisti, ki svojo prednost vidi samo v tem, da je mlad, je pravzaprav že zdaj star. Bolj kot leta sta pomembni mirna in čista vest. Sam starost, če se 56 letom reče starost, doživljam kot privilegij, sploh če si zdrav. David Bowie je rekel: »Staranje je poseben proces, v katerem postaneš človek, kakršen bi vedno moral biti.«

Ko si mi januarja v imenu Ekрана poslala prošnjo za najboljše filme leta, nisem odgovoril. Se opravičujem. V glavi sem imel popolno zmedo. Videl sem veliko filmov, morda največ v enem letu, vendar skoraj vse na računalniku, »prek istega zaslona«, kot bi ti rekla. Kot da so se mi pomešali v glavi. Zdaj ti lahko naštejem tri najboljše: **Dežela nomadov** (Nomadland, 2020, Chloé Zhao), **Prva krava** (First Cow, 2019, Kelly Reichardt) in na prvem mestu **Nikoli redko včasih vedno** (Never Rarely Sometimes Always, 2020, Eliza Hittman). Ta film obravnava temo, ki bo, upam, da se motim, kmalu velik problem tudi pri nas. Na izjemen način prikazuje solidarnost in ima enega najbolj inteligentnih in ganljivih naslovov v zgodovini filma. Pred ogledom sem se, čeprav sem poznal temo, spraševal, kaj pomeni naslov. In ko se v tistem izjemnem prizoru pri ginekologinji v anketi razkrije, so mi šli dobesedno mravljinci po hrbtu. Tako enostavno in tako pretresljivo.

Včasih so vsi vedeli, kje so bili, ko je umrl Tito. Jaz sam se tega ne spomnim, nisem bi njegov velik fan. Danes se vsi spomnimo, kje smo bili zadnjič v kinu. Če ne štejem dveh projekcij v Kinoteki med epidemijo, ko smo člani ekspertne komisije, ki sodeluje pri digitalizaciji, gledali **Hudodelce** (1987) Francija Slaka, sem bil zadnjič v kinu na Festu v Beogradu, 6. marca 2020. Z ženo sva gledala **Ivano Grozno** (Ivana the Terrible, 2019) srbsko-romunske debitantke Ivane Mladenović, sijajen, duhovit in utrgan prvenec, ki je imel premiero v Locarnu, tam prejel nagrado žirije, potem pa mu je korona popolnoma ustavila festivalsko pot. Glavno vlogo igra režiserka sama, njena filmska družina pa je kar njena prava družina. Mislim, da bi film imel hvaležno in navdušeno publiko tudi pri nas.

Žal mi je, ker vem, da si marsikateri kino, kot praviš, po epidemiji ne bo opomogel. Tako v tujini kot verjetno tudi doma. Da bi država pomagala ob tej nesreči, od ljudi, ki najbrž nikoli v življenju niso bili v kinu, gledališču ali galeriji, ni realno pričakovati.

Snemanje, pa čeprav en sam snemalni dan, v današnjih razmerah poteka približno takole: dan pred snemanjem moramo vsi iz ekipe na testiranje. Na snemanju so obvezne maske (razen pri igralcih) in distanca, obvezna so razkužila, na setu mora biti prisoten kovid nadzornik (prav zares se tako imenuje), ki nadzoruje spoštovanje ukrepov. Nobenih objemov.

Dva dni nazaj smo izvedeli, da vlada ponovno finančno blokira slovenski film. Predvidljivo.

Bliža se marec, mesec smrti mojih prijateljev, 2. marca lani je umrl Ulay, 18. marca lani je odšel Peter Musevski. O Ulayu sem posnel film, o Perotu ga delam. Nastaja intimen, skoraj eksperimentalen film o stvareh in občutkih okoli Perota, sestavljen iz različnih kosov, misli, različnih žanrov, različnih dolžin. Zdi se mi, kot da mi je Pero zapustil nalogo, da se ukvarjam z njim, da lažje preživim hišni zapor in te norosti, ki nas obdajajo. V enem mesecu sem si pogledal vse filme, v katerih je igral. Po letnicah nastanka. Naredil sem filmsko-gledalski eksperiment, Pero je odraščal in se staral pred mojimi očmi. V nekaterih vlogah je naravnost izjemen. In proti koncu sem pomislil na tisto misel od Borgesa, da se pisatelji, ko umrejo, spremenijo v knjige. Ko umrejo igralci, se spremenijo v filme.

Se vidiva. Verjetno na ulicah. ■



Ne bom več tuzerka (2018)



Peter Musevski v filmu Playing Men (2017)

Virus kot model: distribucijski vektorji po pandemiji

NACE ZAVRL

»Odpor je atribut močnih. Kulturologija in medijske študije so ga predolgo dojemale kot sopomenko pozitivnih vrednot – odporniška besedila, odporniške kulture in odporniške interpretacije so med strokovnjaki, ki sicer bežijo pred vrednotnim sistemom poznavalsstva [*connoisseurship*], zastopale le najboljše ... Za politiko, ki verjame, da moč in bogastvo izvirata iz močnih in bogatih, je valorizacija odpora smiselna. Toda če kreativnost in produktivnost v resnici izhajata iz zemlje, iz multitud in iz zgodovin človeške vrste, shranjenih v tehnikah ter tehnologijah, potem je odpor pozicija zatiralca.«¹

Sean Cubitt, »Distribucija in medijski tokovi« (2005)

»V primeru, da je zdravilo za informacije, ki so pobegnile izpod nadzora in postale viralne, res avtorizacija nekaterih vrst znanja (ter delegitimacija drugih) – ali ni ta logika v nasprotju z vztrajnim prepričanjem kritikov in zgodovinarjev moderne ter sodobne umetnosti, da bi progresivni kulturni izrazi avtoriteto morali *preizpraševati*, ne pa jo vzpostavljati?«²

David Joselit, »Virus kot metafora« (2020)

»In res, distribucija bogastva je preveč pomembna problematika, da bi jo prepustili ekonomistom, sociologom, zgodovinarjem in filozofom. Distribucija se tiče vsakogar – in to je dobro.«³

Thomas Piketty, *Kapital v 21. stoletju* (2013)

Pandemija koronavirusne bolezni ni pedagoški dogodek, a vendar. V primeru, da s(m)o se kinematografski in kritiški delavci – vsi, na kakršenkoli način vpreženi v proizvodnjo, promocijo in preučevanje filma – v letu 2020 kaj novega naučili, je lekcija zaenkrat jasna. *Distribucija*, če je do pomladnih zapiranj še kdo ni jemal resno, je v zadnjem letu zasedla osrednje interesno mesto. Z umanjkanjem novih, premiernih vsebin je pozornost prešla na dostop, na pretakanje in (neformalno) nalaganje že obstoječih gradiv, ki so nam v časih osamitve delala družbo. Z zaprtjem kinov in kinotek so se podobe preselile na splet, kjer so v veliki meri bivale že prej; alternativne prikazovalne platforme, onkraj hegemonij Netflix in sorodnikov, so končno našle publiko in neznansko priložnost. Facebook izmenjevalnice, polpiratske *peer-to-peer* ropotarnice, nizkobudžetni video-na-zahtevo eksperimenti: neodvisni, neprofitni in/ali protikomercialni projekti so se v krizi javnega zdravja razživel. Teza teoretičarke Janet Harbord, ki je davnega leta 2003 pronicljivo pisala o internetizaciji, v času ustavitve dobi nov pomen: »S proliferacijo distribucijskih kanalov in odvodov postane nadzor nad kulturniškimi produkti (ter temu pripadajoče uveljavljanje avtorskih pravic) najdonosnejša točka trga dobrin.«⁴ V resnici bi lahko trdili tudi nasprotno: nadzor nad kulturnimi tokovi se izkaže za ključnega v fazi radikalnega *krčenja*, ko se vrata dvoran vsa po vrsti začasno zapirajo in ko je treba teren distribucije znova premisliti. Da bodo bitke prihodnosti potekale na prizorišču komunikacije (ter s tem

1 Sean Cubitt, »Distribution and Media Flows«, *Cultural Politics* 1, št. 2 (2005): 209. Ta prevod, kot tudi ostali v besedilu, je moj; razen če ni označeno drugače.

2 David Joselit, »Virus as Metaphor«, *October*, št. 172 (pomlad 2020): 159–160. Poševni tisk je Joselitov.

3 Thomas Piketty, *Capital in the Twenty-First Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014), 2. Pikettyjeva pomembna in vplivna knjiga

je dostopna tudi v slovenščini. Glej: *Kapital v 21. stoletju*, prev. Vesna Velkovich Bukilica (Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 2015).

4 Janet Harbord, *Film Cultures* (London, Thousand Oaks, CA, in New Delhi: SAGE Publications, 2002), 98–99. Poševni tisk dodan.

platform, pretoka in dostopa), naj ne bi bila problematična teza. Natančno kaj ta preusmeritev pozornosti pomeni za cineaste in cinefile, pa ostaja nerazrešeno vprašanje.

Nikakor tu ne nameravam trditi, da proizvodnja več ne šteje; vsekakor ustvarjalno breme tudi dalje sloni na filmarjih, profesionalnih in amaterskih. Toda dejstvo, da transformativna moč podobe danes ni toliko v njeni vsebinskosti (v tem, kar prikazuje, reprezentira), pač pa v njenih vektorjih in neukrotljivih silnicah širitve, se iz dneva v dan nazorneje izrisuje. Slike in posnetki policijskega nasilja so zainteresirani javnosti znani že desetletja, toda le v dobi Instagrama ter svetovnega medmrežja so – z zaledjem angažiranih organizatorjev – sprožili serijo interkontinentalnih protestov, virusnemu kaosu navkljub. YouTube aktivizem ni protipolitični umetnosti, temveč njena sodobna manifestacija. Projekt tretjega filma se je od protikolonialnih zavzezanj preselil k (instantnemu, tresočemu, nizko resolucijskemu) dokumentiranju državne represije, zlasti v ZDA. Vse, kar je nekoč skušal sprovesti **Čas plavžev**⁵ (La hora de los hornos, 1968, Fernando Solanas in Octavio Getino), v času pametnih telefonov doseže desetsekundni TikTok. Boj proti imperalistični nadvladi, revolucija, kritika protičrnskega rasizma; formati ter točne teze so se v pol stoletja spremenili, toda osnovni naboj ostaja enak. V igri je vrsta kinematografije, ki za uresničitev ciljev uporablja distribucijo – virtualno, vitalno, viralno. Informacije se širijo od ust do ust, od ekrana do ekrana, mimo uradnih (institucionalno avtoriziranih) komunikacijskih kanalov. Podoba na poti od izvora do prejemnika spreminja status, zadobiva in odlaga pomene, tristokrat zamenja avtorstvo, sproži masovne demonstracije. »Je kopija v gibanju,« tej stvaritvi znamenito pravi Hito Steyerl.⁶ »Ima slabo kakovost in podstandardno ločljivost. S tem, ko pospešuje, se razkraja. Je duh podobe, predogled, *thumbnail*, ideja, ki blodi, neustaljena slika, razpečevana

5 *Čas plavžev*, štiriurna politična lepljenka, je eno osrednjih del znamenitega 'tretjega filma': interkontinentalnega gibanja, ki je sredi šestdesetih ter sedemdesetih let s filmskimi sredstvi kljubovalo kolonializmu, imperializmu in delavskemu izkoriščanju vseh vrst. Poleg modernih tehničnih prijemov (hitra montaža, bobneča glasbena spremljava) je film predvideval tudi prostor za debato; projekcijam so sledili pogovori, sicer pasivni gledalci pa so s tem postali akterji, soustvarjalci filmskega dogodka.

6 Hito Steyerl, »V bran revne podobe«, prev. Miha Šuštar, *Šum*, št. 3 (2015): 251. Prevod prilagojen; izvirna angleška različica je bila originalno objavljena kot »In Defense of the Poor Image«, *e-flux journal*, št. 10 (2009), dostopno na <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, naloženo dne 3. januarja, 2021.

brezplačno, stlačena skozi počasne spletne povezave, reproducirana, zripšana, predelana in kopirana ter prilepljena v druge distribucijske kanale.« Je tista iskra, ki s potovanjem po platformah in pametnih napravah neti plamen vstaje.

In kino? Kaj čaka fizične dvorane, te zaklete in zaklenjene prostore? Kakšna bo, kot se sprašuje ime pričujočega zbornika, *prihodnost filmskih sistemov*? Z gledišča sedanjosti so vsakršne napovedi, prognoze, špekulacije nemogoče; težko je predvidevati, kaj nas bo zadelo čez šest ur, kaj šele čez šest mesecev. Toda določeni trendi se v kulturnih krajinah nakazujejo, največja napaka pa bi bila, če teh premikov, počasnih, a gotovih transformacij, ne izprašamo z vso silo. Poleg naklepne izčrpanja, stradanja ter trpinčenja alternativnih, protikomercialnih in vseh vsaj minimalno kritičnih kultur – napada, ki je v epidemiji našel zagon in krinko, ne pa prvotnega vzroka; napada, ki je v Sloveniji zlasti intenziven in okruten, nikakor pa ne unikaten – moramo tu obravnavati dve tendenci. Z ene strani se film sooča s pospešenim procesom *muzealizacije*, mišljene kot postopne redefinicije kina kot arhitekture, kot tehnologije, kot izkušnje. S prestola popularne kulture, kjer je dvorana dominirala kot (množičen, dostopen, poceni) prostor za bave in umetnosti, multipleksi in art kinematografi zdaj sestopajo. S tem vse bolj postajajo zatočišča občasnega, svečanega, posebnega. Govorimo o rekonceptualizaciji kina kot izjemnega, redkega, nevsakdanjega, skratka malodane muzejskega doživetja. Ideja, da je filmom prvi in primarni dom *dvorana*, se zdaj kaže za ostalino prejšnjega stoletja, tako pa se seseda tudi teoretsko ogrodje, ki ga je pred leti vzpostavil italijanski medijski mislec Francesco Casetti. *Najprej auditorij, nato vse ostalo*: nekako tako gre Casettijeva teza, ki kot prvinsko (in edino pravo) bivališče kinematografije priznava le kino, zatemnjeno sobo s projektorjem za gledalskimi hrbti.⁷ Vse ostalo je zgolj kopija, *relokacija*: sekundaren, podrejen, manjvreden in vsekakor neželen simulaker. Ta logika ni nerazumljiva, je pa iz dneva v dan manj aplikabilna; film je že pred pandemijo ni upošteval.

S finančne perspektive so stvari jasne. Preobrazba produkcijskih modusov tu traja že leta, vse skupaj pa je mogoče orisati z zgodovinsko distanco. Ime česa so namreč

7 Francesco Casetti, »Back to the Motherland: The Film Theatre in the Postmedia Age«, *Screen* 52, št. 1 (2011): 1–12. Naslov Casettijevega besedila – »Nazaj v domovino/rodino« – je v tem smislu simptomatičen. Spolna zaznamovanost in freudovska retorika, ki oblikujeta omenjeni tekst (o materi, narcizmu in obredih), bi si zaslužila še precej podrobnejšo razčlenbo.

novonastali (korporacijski, multinacionalni) portali tipa Disney+, Apple TV+ in HBO Max? Kanadski politični ekonomist Nick Srnicek ponuja prodoren odgovor: »V senci dolgotrajnega upadanja proizvodne profitabilnosti se je kapitalizem naslonil na podatke ... ti mu v senci šibkega produkcijskega sektorja predstavljajo način, kako ohranjati gospodarsko rast ter vitalnost. V enaindvajsetem stoletju, ki je prineslo spremembe v digitalnih tehnologijah, podatki postajajo vse pomembnejši za podjetja ter za njihova razmerja z delavci, strankami in ostalimi kapitalisti. Na tem mestu se je kot nov poslovni model pojavila *platforma*.«⁸ Platforma – ta vseprisotni spletni tvor, sposoben ekstrahiranja, rudarjenja ter trženja neznanskih količin informacij – se je za monolitni in monopolistični model vzpostavila tudi v filmu. Posledic nove (post-)industrije, ki jo Srnicek poimenuje *platformni kapitalizem* [platform capitalism], nikakor ne gre podcenjevati. Znan nam je seveda severnoameriški precedens, ko so si studii do leta 1948 lahko lastili svoje dvorane in distribucijske obrate, brez da bi kršili protitrustovski zakon: govorimo o dobi tako imenovane 'vertikalne integracije', z drugim imenom znane kot zlata leta Hollywooda.⁹ Toda pri platformah imamo vseeno opraviti z nečim novejšim, še nezaslišanim. Nikoli prej niso imela podjetja direktnega dostopa do tolikšnih množtev podatkov, ki jih uporabljajo po mili volji, nenadzorovano. Nikoli niso studii svojih občinstev nagovarjali s (kompleksnimi, inteligentnimi) algoritmi, ki jih ne razumejo niti sami programerji. Te transformacije niso stvar koronavirusa, vsaj v kolikor jih virus ni neposredno sprožil. A tako kot vse na tem svetu je tudi te premike epidemija *pospešila*, jih naredila neustavljive. V času samoosamitve platforma ni ena od distribucijskih opcij, pač pa edina dostopna.

Tretja tenzija, ki iz zasede grozi filmu, je vsesvetovna ekološka kriza. Zastrahujoče dejstvo, da je davnega 2019 (še preden je kdo slišal za covid-19) šestdeset odstotkov vsega spletnega pretoka predstavljal video na zahtevo, nas ne preseneča.¹⁰ Danes, šestnajst mesecev in dosti delovnih dni

od doma kasneje, so te informacije zastarele. V resnici je situacija še hujša: spletne platforme, ki naj bi svet odrešile umazanih transporta, so se izkazale za osrednji agens onesnaževanja. Neskončne strežniške 'farme', ki so zadnja leta zrasle povsod po svetu (zlasti pa po ruralnih, revnejših teritorijih), v zrak izpuščajo vse več ogljikovih emisij, pospeševalcev klimatskega segrevanja. Okoljski, energetski vpliv videa – ter k njemu prisestanih podatkovnih centrov – redno raziskujejo pisci tipa Laura U. Marks, Neta Alexander¹¹ in Nicole Starosielski.¹² Električna poraba videa, pravi Marks, je odgovorna za tri odstotke vseh toplogrednih izpustov, od česar gre en odstotek le za pornografijo.¹³ »V najslabšem primeru se bo ta številka do leta 2030 povzpela do dvajset odstotkov. To je veliko premoga za mačje videe, Netflix in porniče!«¹⁴

Muzealizacija, platformizacija, klimatska katastrofa.¹⁵ Tako bi lahko skicirali koordinatni sistem, v katerem se je film zadnje čase znašel. Namesto prerokb, prognoz in napovedi naj dodamo tri komentarje. Prej kot rešitve ali recepti so ti prej potenciali, silnice, vektorji – možne, ne pa tudi edine zamisljive prihodnosti. Vsekakor je v krizi, rečeno z Benjaminom, podoba preteklosti najostrejša, bodočnost pa

regulacije. Sandvine, »The Global Internet Phenomena Report«, *Sandvine.com*, september 2019. Vsekakor je tudi dejstvo, da eno tovrstnih poročil pripravlja zasebna korporacija (ki je bila nedavno obtožena odtegotovanja človekovih pravic protestnikom v Belorusiji) ter da so njihovi najsodobnejši (javno objavljeni) podatki stari že leto in pol, skrajno simptomatično. Analize energijskih vplivov videa so vse prej kot zlahka dostopne.

11 Neta Alexander, »Rage against the Machine: Buffering, Noise, and Perpetual Anxiety in the Age of Connected Viewing«, *Cinema Journal* 56, št. 2 (2017): 1–24.

12 Za zanimivo študijo podzemnega (natančneje, čezoceanskega) optičnega kablovja glej: Nicole Starosielski, *The Undersea Network* (Durham, NC: Duke University Press, 2015), zlasti uvod – »Against Flow« – ter četrto poglavje – »Pressure Point: Turbulent Ecologies of the Cable Landing«.

13 Laura U. Marks, »Let's Deal with the Carbon Footprint of Streaming Media«, *Afterimage* 47, št. 2 (2020): 46–52. Neprecenljive so tudi vsebine, ki jih Marks publicira na svojem blogu, denimo »Teaching Online with a Small Carbon Footprint«, sfu.ca/~lmarks/blog/, 18. julij, 2020.

14 Navedeno s povabila k »Medijskemu festivalu majhnih datotek« [»Small File Media Festival«], ki ga je Marks skupaj s sodelavci z vancouverse univerze Simon Fraser – Radekom Przedpelskim, Sophio Biedka, Joeyjem Malbonom, Faune Ybarra in Sanjano Karthik – lani julija organizirala prvič. Dogodek se je (kakopak) v celoti odvil na spletu, pogoj za sodelovanje pa je bil le en: filmski izdelek ne sme presežati velikosti pet (5) megabajtov. Glej <https://smallfile.ca/>, naloženo dne 15. januar, 2020.

15 Natančneje bi (s formulacijo Tadeja Trohe) lahko govorili o podnebni štali: konceptu, ki bolje zaobjema brezizhodnost ter urgentnost nastale situacije.

8 Nick Srnicek, *Platform Capitalism* (Cambridge: Polity Press, 2017), 13.

9 Vsekakor velja omeniti, da se z avgustom lanskega leta doba konglomeratov spet začelja. Z odločitvijo newyorškega zveznega sodišča, ki je za zdaj zavrglo zloglasne »Paramount dekrete« iz leta '48, se je studiem odprla prosta pot do združevanja ter navpične (re)integracije. Za več podrobnosti glej, na primer, Eriq Gardner, »Judge Agrees to End Paramount Consent Decrees«, *Hollywood Reporter*, 7. avgust, 2020.

10 Za detajlnejšo razdelavo kategorij internetnega prometa glej poročilo podjetja Sandvine, kanadskega monopolista na področju medmrežne

prazen pano. *Staro umira, novo pa se še ne zmore roditi*, je o konceptu krize razmišljal Gramsci.¹⁶ V upanju, da filma ne doleti čas pošasti, predlagam nekaj poti.

Začnimo z (vnovičnim) zavzetjem interneta.

Tehnologija, ki je do devetdesetih veljala za vir demokracije ter tehnoutopije, se je sprevrgla v največje nakupovalno središče. Z dokončno zoomifikacijo tudi najosebnostnejših sestavin življenja je ta trend postal še izrazitejši. Komodifikacija, korporatizacija, akumulacija: najti tiste tenzijske točke, tista vozlišča, ki se tem procesom izmikajo, je lahko projekt naslednjih let. Natanko kraji, ki jih teoretiki novih medijev Ulises Ali Mejias imenuje *paranodalni* (točke znotraj omrežij, a nasprotujoče mrežni logiki) bodo tu postali ključni.¹⁷ V sferi filmske izmenjave primerov ni težko najti, saj do določene mere že vsi operiramo paranodalno. Neformalno deljenje datotek, ki sicer ne bi bile dosegljive; portali, vzporedni Netflixu, ki iste vsebine servirajo za manj. Zdaj, ko je razmeroma jasno, da bodo multipleksi preživeli vsaj še nekaj let,¹⁸ promiskuiteta ne bo naredila škode. Vzeti virus za svoj distribucijski model, prevzeti moč nepredvidljivosti ter 'superširjenja', postati viralen. Vprašanje se skratka glasi: kako zavzeti tirnice, ki povezujejo svet, brez da bi se nalezli principov izkoriščanja?

Tudi jelekne tirnice bi bilo smiselno obuditi; tiste, ki sta jih zdavnaj aktivirala že Vertov in Medvedkin. Film je ne nazadnje družbeni – družabni – dogodek, ki v samotnosti računalniškega gledanja izgubi vso socialnost.¹⁹ Kino kot prostor srečevanja, sodelovanja, zbliževanja bo po koncu zdravstvene krize preživel, toda njegovo logiko bo nujno razširiti dalje, onkraj zidov posameznih dvoran. V svetu

razdrobljenih javnih sfer, kjer vsak uporabnik spremlja svoj (računalniško, algoritemsko) kuriran izbor novic, se natanko kino kaže kot platforma skupnega spoznavanja. Pozornost sicer raznolikih, skrajno partikularnih gledalcev se za uro ali več uskladi; svojega pogleda ne moremo odvrniti. Motenj ter distrakcij v idealnem temnem avditoriju ni, tako kot tudi ne individualistov. V tisti sobi in za tisti kratek čas smo vsi del skupaj doživljajoče celote. Dejstvo, da je britanski publicist Owen Hatherley pred dnevi slavil socialistične kinoklube (ter upal na njihov postkoronski preporod), ni naključje.²⁰ Prav participatorne projekcije, ki zraven filma vključujejo pogovor ali predavanje, bodo po koronavirusu pomembne.

»Le čas bo pokazal, če in kako se bodo ljudje odzvali na priložnost, ki se jim bo ponudila ob odhodu iz zatočišč: zamisliti si mizansceno egalitarnejšega obstoja, zagnati častivredno, bolj zdravo družbeno pogodbo ...« Tako je sredi lanskega leta razmišljal Pavle Levi, še preden so se poleti na ameriške ulice in ploščadi zgrnile množice, ki jim je vsega – policijskega nasilja, neznanskega izkoriščanja zatrtih – dovolj.²¹ Združeni pod geslom Življenja temnopoltih štejejo (Black Lives Matter) so se stotisočglavi protestniki zbirali po središčih vseh večjih ameriških mest. V odsotnosti sezonskih *blockbusterjev*, ki ljudi v 'normalnem' letu ohladijo (ponudijo spektakel, ki tegobe življenja zamolči in/ali nevtralizira), se je lani vsa jeza zvila v resničnost. Ali so vstaje leta 2020 utrinek potencialne prihodnosti, v kateri ljudsko nezadovoljstvo – namesto da bi ga vsrkal, razorožil, kooptiral in monetiziral Hollywood – plane na ulico? »Z majskimi *les événements* sem se soočil neposredno, kot kakšen soseski brezdelnež, ki ni imel česa izgubiti,« se spominja francoski filmski kritik Serge Daney, otrok znamenite generacije '68. »Toda kasneje sem razmišljal, do kolikšne mere je film spregledal dogajanje tistega leta. Pravzaprav je bilo še huje: dogodki so nas po lastni naravi *prisilili*, da film opustimo ter mu obrnemo hrbet.«²² Danes, pol stoletja kasneje, je stanje

16 Antonio Gramsci, *Pisma iz ječe*, spremna beseda Ivana Regenta, prevedel Smiljan Samec (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1955), 276.

17 Ulises Ali Mejias, *Off the Network: Disrupting the Digital World* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013), zlasti deveto poglavje – »The Outside of Networks as a Method for Acting in the World«.

18 Matt Levine, »How Will the GameStop Game Stop?«, *Bloomberg Opinion*, 28. januar, 2021, dostopno na <https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2021-01-28/known-when-to-sell-gamestop-stock-at-the-top-is-impossible>, naloženo 29. januarja, 2021.

19 Seveda poznamo številne svetle izjeme: internetne iniciative, ki kolektivnost kinoizkušnje na tak ali drugačen način ohranjajo, prenavljajo, potencirajo. Omeniti gre zlasti skrivnostno skupino La Loupe, ki je svojčas na socialno omrežje Facebook odlagala nezamisljive količine redkega, težje dosegljivega gradiva (in ga v ekipnem duhu osmišljala), pa tudi instagramski projekt »Remains to be Streamed« kuratorja Marka Toscana, o katerem sva s Celio Eckert obširneje pisala drugje. Glej: »Pustiti kinodvorano«, *KINO!*, št. 42 (2020): 14–27.

20 Owen Hatherley, »We Can't Lose the Collective Experience of Going to the Movies to This Pandemic«, *Jacobin*, 12. januar, 2021, dostopno na <https://jacobinmag.com/2021/01/movie-theater-experience-socialist-film-club-covid-19>, naloženo 1. februarja, 2021.

21 Pavle Levi, »Unfiltered Cinematic Thoughts from the Age of the Pandemic (The Quarantine Film Diaries)«, *ASAP Journal*, 14. maj, 2020, dostopno na <http://asapjournal.com/unfiltered-cinematic-thoughts-from-the-age-of-the-pandemic-the-quarantine-film-diaries-pavle-levi>, naloženo 2. februarja, 2021.

22 Serge Daney, *Postcards from the Cinema*, prev. Paul Douglas Grant (Oxford in New York: Berg, 2007), 80.

natanko nasprotno: film lani ni izginil zaradi protestov, *je pa protestniško vrenje sovpadlo točno z izginotjem filma*. So revolucionarni preboji možni le, ko film zapusti prizorišče? Lahko smrt multipleksov pomeni rojstvo nečesa drugega?

»Zabavne filme bodo seveda še naprej proizvajali, večinoma kot 'vsebine', namenjene potrošnji na zasebnih digitalnih platformah,« sklene Erika Balsom. »In kaj to pomeni za občinstvo v kinodvoranah? Ena možnost: množica bo še vedno tu, le malo manjša, zgoščena v manj prostorih, gledala pa bo drugačne filme, boljše filme.«²³ Krčenje, restrukturiranje, predruženje filmskega sektorja (to, čemur bi nekateri radi rekli *optimizacija*) bo neizogibno. Manj jasna pa je pot, ki jo bo film po koronavirusni krizi ubral. Drugačni filmi, boljši filmi; tudi manjši filmi, avanturoznejši filmi; sigurno radikalni, subverzivni, ostri in etični filmi; filmi, ki ne spadajo v algoritemski kalup. Morda film res čaka apokalipsa, toda v apokalipsi, vsaj kot jo je razumel Blanchot, nimamo ničesar več izgubiti.²⁴

»Ni izgubljenih ciljev v smislu ciljev, ki so bili prvotno izgubljeni. So samo *odkriti* cilji, *znova najdeni* cilji; cilji, ki vzniknejo na mestu nečesa, česar nikoli ni bilo – nečesa, kar nikoli ni obstajalo – kar pa smo vseeno sposobni prepoznati.«²⁵ Film na začetku leta 2021 ni mrtev *in niti ne docela rojen*: to pa je tudi edina stvar, ki jo lahko rečemo z gotovostjo. ■

Literatura:

- Alexander, Neta. »Rage against the Machine: Buffering, Noise, and Perpetual Anxiety in the Age of Connected Viewing«. *Cinema Journal* 56, št. 2 (2017): 1–24.
- Balsom, Erika. »The Crowd Is Dead, Long Live the Crowd!«. *Cinema Scope*, št. 85 (december 2020): 11–15.
- Blanchot, Maurice. »The Apocalypse Is Disappointing«. V *Friendship*, prevedla Elizabeth Rottenberg, 101–108. Stanford: Stanford University Press, 1997.
- Casetti, Francesco. »Back to the Motherland: The Film Theatre in the Postmedia Age«. *Screen* 52, št. 1 (2011): 1–12.
- Cubitt, Sean. »Distribution and Media Flows«. *Cultural Politics* 1, št. 2 (2005): 193–214.
- Daney, Serge. *Postcards from the Cinema*, prevedel Paul Douglas Grant. Oxford in New York: Berg, 2007.

- Eckert, Celia, in Nace Zavrl. »Pustiti kinodvorano«. *KINO!*, št. 42 (2020): 14–27.
- Gardner, Eriq. »Judge Agrees to End Paramount Consent Decrees«. *Hollywood Reporter*, 7. avgust, 2020.
- Gramsci, Antonio. *Pisma iz ječe*, spremna beseda Ivana Regenta, prevedel Smiljan Samec. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1955.
- Harbord, Janet. *Film Cultures*. London, Thousand Oaks, CA, in New Delhi: SAGE Publications, 2002.
- Hatherley, Owen. »We Can't Lose the Collective Experience of Going to the Movies to This Pandemic«. *Jacobin*, 12. januar, 2021. Dostopno na <https://jacobinmag.com/2021/01/movie-theater-experience-socialist-film-club-covid-19>, naloženo 1. februarja, 2021.
- Joselit, David. »Virus as Metaphor«. *October*, št. 172 (pomlad 2020): 159–162.
- Levi, Pavle. »Unfiltered Cinematic Thoughts from the Age of the Pandemic (The Quarantine Film Diaries)«. *ASAP Journal*, 14. maj, 2020. Dostopno na <http://asapjournal.com/unfiltered-cinematic-thoughts-from-the-age-of-the-pandemic-the-quarantine-film-diaries-pavle-levi>, naloženo 2. februarja, 2021.
- Levine, Matt. »How Will the GameStop Game Stop?«. *Bloomberg Opinion*, 28. januar, 2021. Dostopno na <https://www.bloomberg.com/opinion/articles/2021-01-28/known-when-to-sell-gamestop-stock-at-the-top-is-impossible>, naloženo 29. januarja, 2021.
- Marks, Laura U. »Let's Deal with the Carbon Footprint of Streaming Media«. *Afterimage* 47, št. 2 (2020): 46–52.
- Marks, Laura U. »Teaching Online with a Small Carbon Footprint«. *sfu.ca/~lmarks/blog/*, 18. julij, 2020.
- Mejias, Ulises Ali. *Off the Network: Disrupting the Digital World*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- Piketty, Thomas. *Capital in the Twenty-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014.
- Piketty, Thomas. *Kapital v 21. stoletju*, prevedla Vesna Velkovich Bukilica. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 2015.
- Sandvine. »The Global Internet Phenomena Report«. *Sandvine.com*, september 2019.
- Srnicek, Nick. *Platform Capitalism*. Cambridge: Polity Press, 2017.
- Starosielski, Nicole. *The Undersea Network*. Durham, NC: Duke University Press, 2015.
- Steyerl, Hito. »In Defense of the Poor Image«. *e-flux journal*, št. 10 (2009). Dostopno na <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, naloženo dne 3. januarja, 2021.
- Steyerl, Hito. »V bran revne podobe«, prevedel Miha Šuštar. *Šum*, št. 3 (2015): 251–261.
- Zupančič, Alenka. »The Apocalypse Is (Still) Disappointing«. *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique*, št. 10-11 (2018): 16–30.

23 Erika Balsom, »The Crowd Is Dead, Long Live the Crowd!«, *Cinema Scope*, št. 85 (december 2020): 15.

24 Maurice Blanchot, »The Apocalypse Is Disappointing«, v *Friendship*, prev. Elizabeth Rottenberg (Stanford: Stanford University Press, 1997), 101–108.

25 Alenka Zupančič, »The Apocalypse Is (Still) Disappointing«, *S: Journal of the Circle for Lacanian Ideology Critique*, št. 10-11 (2018): 29.



Auto Kino Domžale, foto: Jure Marčič

Kaj se je lansko leto zgodilo našemu kinu?

JURE MATIČIČ¹

Vsi iz kino »branže« se zdaj, ko smo poenotili lanskoletne statistike, strinjamo, da je za nami eno najslabših let v zgodovini slovenskega kina ... in še poprej jugoslovanskega ... in še tistega iz Kraljevine SHS ... Mogoče je leto 2020 primerljivo le še z obdobjem po prvi svetovni vojni, ko je po naših krajih razsajala španska gripa in so bili kinematografi nazadnje zaprti več kot pol leta. Takrat je imel kino tudi povsem drugačen položaj in vlogo kot danes, ko so prazne sedeže v kinodvoranah hitro nadomestile avdiovizualne alternative na čelu z Netflixom, spletnim Liffom, Partisom ter ostalimi legalnimi in (kar je bolj verjetno) ilegalnimi »dol-potegi« filmov, zaradi katerih je bilo leto 2020 vsaj kolikor toliko znosno. Brez filmov ga tako ali tako verjetno ne bi preživel. Če v svojem koledarju preštejem število filmov, ki sem jih uspel pogledati v pandemskem obdobju, je za mano zelo uspešno leto. Videl sem res veliko celovečercov, tudi na spletnih verzijah festivalov, ki se jih sicer zaradi pomanjkanja časa ali denarja nikoli ne bi udeležil.

Kljub veliki gledalski vnemi pa so le redki od teh filmov zares ostali z mano, in to zaradi zelo enostavnega razloga – nisem jih videl v kinu. To je tako kot poslušanje glasbe na mp3-jih ali pa na platformah, kot je na primer Spotify: je sicer praktično in priročno, ampak v resnici se z glasbo ne uspemo identificirati tako kot včasih, ko smo imeli pred seboj fizični nosilec, še najbolj vinilno ploščo, ki je s svojo veliko naslovnico in vizualno reprezentacijo glasbe ter preprostim dejstvom, da smo se poslušanju zares posvetili, ustvarjala veliko bolj avtentičen vtis slišane. Vinilka je pač »dogodek«, zato se komadov, vrezanih v črno plastiko, še vedno spominjamo, medtem ko je šlo včerajšnje sprehajanje

po novi Spotify playlisti hitro v pozabo. Tako nekako je tudi s filmi na velikem platnu – ker je obisk kina »dogodek«, nam ostane v spominu ... ker ga gledamo na velikem platnu, z odličnim zvokom in z ostalimi ljubitelji filma, film doživljamo bolj intenzivno, bolj iskreno, zaradi česar lahko iz filmske izkušnje »iztismo« več čustev, več doživetja, več empatije in ne nazadnje tudi družbenokritične refleksije, ki je v tem času morebiti še najbolj pomembna.

A kljub nostalgичnim vzdihom se vsi zavedamo, da se bo kinoizkušnja (mogoče za vedno) spremenila. Kriza kinematograf in vse filmske verige bo verjetno trajala še najmanj dve leti ali tri, v tem času pa se bodo na novo konstituirale gledalske navade, ponudba filmov in možnosti, kako kino sploh lahko deluje. Leto 2020 je mreži mestnih kinematografov in komercialnim multipleksom zadejalo precej ran, ki so jih po Evropi in svetu krpali z različnimi oblikami pomoči, od delnega nadomestila prihodkov (Švedska, Nizozemska, Belgija, Francija, Litva, Norveška), z znižanjem davka na vstopnice (Avstrija, Češka, Norveška), kritjem posrednih in neposrednih stroškov filmskih projekcij (Danska), z nepovratnimi sredstvi (Francija, Nemčija, Italija, Slovaška, Velika Britanija), s podporo letnim kinom (Italija), ugodnimi bančnimi posojili (Poljska), pomočjo pri kritju stroškov preventivnih varnostnih ukrepov (Španija, Velika Britanija), pomočjo pri promocijskih aktivnostih ob ponovnem odprtju (Španija), pa do ostalih pobud za ohranjanje kinematografov in programov kakovostnega filma, ki so bile sprejete na ravni zveznih dežel, regij in mestnih občin. To kaže na globlje razumevanje filmske verige in zavedanje o pomembnosti kinematografske verige ter njenega kulturnega, finančnega in izobraževalnega potenciala.

V Sloveniji kinematografiji kljub dejstvu, da je kinovstopnica obdavčena po stopnji 9,5 %, kar v uspešnem letu v

1 Vodja Mestnega kina Domžale, predsednik Art kino mreže Slovenije.

državni proračun prinese okrogel milijon evrov, niso bili vključeni v nobeno od shem državne pomoči, ki bi načrtno pomagala filmskim prikazovalcem ali distributerjem. Od pomoči za ohranjanje delovnih mest (nadomestek za plače zaposlenih) so si lahko nekaj obetali le kini, ki so organizirani kot gospodarske družbe, samostojna podjetništva ali društva, medtem ko je velika večina mestnih kinov javnih zavodov, ki pri tovrstni pomoči niso bili udeleženi. Statistike pričajo, da se je zaradi zaprtja kinov in zmanjšanih kapacitet ter splošnega nezaupanja do prireditev v notranjih prostorih število obiskovalcev zmanjšalo kar za 70 %, kar pomeni tudi drastično slabe poslovne rezultate. V poletnem času, ko so bili kini lahko odprti, a so delovali z zmanjšanimi kapacitetami (praviloma z eno četrtino sedežev), so izvajali večje število projekcij, s povečanim številom zaposlenih, dodatnimi stroški izvajanja varnostnih ukrepov (več biljeterjev, razkuževanje sedežev, dodatno čiščenje, razkužila ...) za vsega skupaj manj gledalcev. Obratovanje se je v tem obdobju podražilo, program je bilo težko sestavljati ob zdesetkani ponudbi filmov, ki so jih predvsem večji distributerji serijsko umikali s tentativnih list. Vrh vsega so odločevalci v covid infografikah kinematografe navajali kot najbolj nevarno mesto za prenos virusa, celo bolj nevarno kot potovanje z letalom ... V resnici so raziskave to hitro demantirale in ugotovile, da je možnost okužbe v kinu pravzaprav zelo majhna – najbolj nazorna je bila raziskava v Južni Koreji, ki je s pomočjo analize sistema za sledenje stikov – ta je v njihovi državi obvezen – ugotovila, da v tamkajšnjih kinematografih ob 31,5 milijona obiskovalcev v času od ponovnega odprtja kinematografov niso zabeležili niti enega prenosa virusa, ne med obiskovalci ne med zaposlenimi. Če ob bok tovrstnim raziskavam postavimo še proaktivne politike pomoči pri zagotavljanju varnih pogojev v prireditvenih prostorih (v Nemčiji so na primer ob zavedanju vloge prezračevanja pri preprečevanju aerosolnega prenosa virusa sofinancirali adaptacije in nadgradnje prezračevalnih sistemov v kulturnih institucijah) in natančne varnostne protokole in navodila, ki jih je Art kino mreža pripravila že ob prvem spomladanskem odprtju, lahko ugotovimo, da je kino pravzaprav zelo varen prostor.

Vendar spremenjeni pogoji delovanja niso glavni razlog za skrb. Kinematografi visok odstotek prihodkov ustvarijo na trgu, s prodajo vstopnic, presežek sredstev pa namenjajo za razvoj novih programov, promocijo, filmsko vzgojo, izobraževanje zaposlenih, investicije in širjenje filmske kulture. V letu 2019 so neodvisni kini, združeni v Art kino mreži

Slovenije, zabeležili rekorden obisk, saj so našli skoraj pol milijona obiskovalcev in s tem dosegli 20-odstotni tržni delež, kar je edinstveno tudi v evropskem merilu, kjer art kinematografi dosegajo veliko manjše deleže. Art kini, neodvisni in mestni kini doživljajo svojevrstno renesanso; so eden redkih členov filmske verige, ki pri nas konstantno raste. V resnici to ni tako zelo nov pojav, ampak je rezultat mreženja, sodelovanja, izmenjave dobrih praks in predvsem sistematičnega dela vseh deležnikov. Šele tovrstni kulturni in finančni potencial omogoča večje korake naprej, le da bo zdaj zaradi katastrofalnega leta in popolne odsotnosti sistemske pomoči ter urejenosti področja ta potencial za nekaj let ugasnil. Prav to bo najbolj uničujoča dediščina pandemije. Vrh vsega so se v najtežjem letu zmanjšala tudi sredstva za podporo programom art filma, ki jih še vedno razpisuje Ministrstvo za kulturo. Ta so se v desetih letih zmanjšala za 77 % in letos znašajo le dobrih 37.000 evrov, kar je dovolj za podporo le petim kinematografom. Pri ostalih, ki ne prejemajo niti najmanjše podpore, je pričakovati manjšo iniciativo za prikazovanje kakovostnega filmskega programa ter zatekanje k predvajanju filmskih uspešnic, ki zagotavljajo veliko bolj gotove prihodke kot umetniški film, a ne pomenijo prav dosti za razvoj filmske kulture. Če seštejemo vse te okoliščine, lahko ugotovimo, da se kinematografi ne bodo več pogovarjali le o strategijah ponovnega odpiranja, ampak raje o tem, ali se bodo sploh še odprli. Mnogi bodo namreč razmislili in preračunali, ali se sploh še izplača nadaljevati s kinoprogramom, kar bo poslabšalo dostopnost do kakovostnih filmov po državi, filmska kultura pa se bo počasi začela reducirati na »kokice« in »kokakolo« v brezosebnih multipleksih.

V preteklem letu sem pogosto poslušal o smrti kina in o vseh različnih platformah, ki ga bodo nadomestile, pri tem pa v trenutku obupa zaradi negotovega datuma ponovnega odprtja kinematografov tudi sam verjel, da je mogoče res treba preiti na nov model konzumiranja filmov. Še filmski festivali so popustili in priznam, da je bilo spletni Cannes zelo priročno spremljati iz pisarne. Ampak pri tem sem gladko pozabil na mantra, ki se ponavlja ob vsakem prelomnem obdobju – recimo ob prihodu zvočnega filma, pa televizije, videa, DVD-jev in nazadnje spletnih platform – in sicer da je kino zelo prilagodljiva »zverina«, ki zna preživeti negativno retoriko in novotarije, pokazati zobe ter se vedno preroditi v novi verziji samega sebe. In prepričan sem, da se bo tudi po pandemiji kino rodil znova – v »branži« namreč dela preveč ustvarjalnih in ambicioznih ljudi z zelo »našpičenimi«

preživetvenimi nagoni in iskreno ljubeznijo do filma. Ti ljudje bodo kinu namenili nov razmislek, ga obudili, nadgradili in znova postavili na noge. To se bo zgodilo tudi z vašim lokalnim kinom, ki naenkrat ne bo le kino, ampak več kot kino. Že v zadnjem desetletju se je pokazalo, da morajo kinematografi delovati na več načinov, združevati morajo klasično filmsko prikazovanje in sodobnejši koncept kina: filmi morajo biti na sporedu takrat, ko jih gledalci hočejo; programsko morajo te iste gledalce izzvati in jih prepričati s svojim programom; tehnično morajo biti bolj prepričljivi kot konkurenca; ponujati morajo celo vrsto spremljevalnih dejavnosti; ne smejo se omejevati le na filme, ampak morajo vsebovati zgodbo, koncept, ki se začne pri vhodnih vratih in se konča na velikem platnu, vmes pa ponuditi prijetno obiskovalsko izkušnjo. Vračamo se namreč tja, kjer smo se dobro počutili, in tisti, ki kinu napovedujejo smrt, očitno še nikoli niso bili v zares imenitnem kinu ... oz. se lahko vprašam: kdaj so sploh bili nazadnje v kinu?

V času, ko so bila velika platna po Sloveniji v temi, se je že začelo oblikovati nekaj iniciativ, ki nam omogočajo kratek predogled popandemskega kina. Prva je povezana s filmsko vzgojo, širši javnosti najbolj skritim segmentom

dela naših neodvisnih kinematografov, ki se je v jesenskem delu leta 2020 v celoti preselil na splet. Ker so bili šolarji in šolarke doma, se je namesto dopoldanskih obiskov kina spletla živahna mreža spletnih šolskih projekcij in Zoom pogovorov, ki je v Art kino mreži Slovenije že načela debato o sobivanju fizičnega in spletnega, predvsem pa razmislek o tem, kako spletne dejavnosti lahko nadgrajujejo in dopolnjujejo naše fizične prostore. Ne nazadnje so se kini v zadnjih letih spopadali s kroničnim pomanjkanjem terminov, na voljo je bilo preveč filmov in nemogoče je bilo na program uvrstiti prav vse. Iz te zadrege pa izhaja drugi, malce bolj ambiciozen projekt – mrežna VOD platforma, torej video na zahtevo, ki bo v času, ko boste brali tole pisanje, verjetno že delujoča. Ta deluje po principih kuriranega kinoprograma z izborom kakovostnih, umetniških filmov in vsebin za mlade. Na ta način je kino lahko živ tudi v času zaprtih kinodvoran. Ko pa se prebijemo do oranžne faze in bomo kinematografe znova odpirali, bo platforma poskrbela, da bodo do dobrih filmov lahko legalno dostopali vsi, ki nimajo časa, da bi skočili v kino, ki ne najdejo varuške ali pa se jim preprosto ne ljubi iz hiše. Popandemski kino je torej že tu! Se vidimo na naslednji projekciji! ■



Kino Otak – lemi kino Arrigoni, foto: Alterr Magick

Slovenski filmski festivali na prelomnici

ŽIGA BRDNIK

Za slovenskimi filmskimi festivali je tako kot za večino tujimi težko leto sprejemanja kompromisov, prestavljanja datumov, menjavanja realnega okolja za virtualno, reprogramiranja, preprogramiranja in spletnega programiranja, prilagajanja vedno novim ukrepom in čakanja na odgovore državnih ter lokalnih sofinancerjev. Tudi letošnje leto bo v tem pogledu gotovo še zelo pestro – s to razliko, da smo se vsi naučili novih možnosti, ki jih ponuja virtualno okolje, postali še bolj prilagodljivi in na preži ter se kljub predpisani distanci zavestno in po sili razmer med seboj še bolj povezali. Ker trenutna situacija spreminja navade filmskih ljubiteljic in ljubiteljev – pri čemer še ne vemo zagotovo v katero smer –, organizacijske potrebe, higienske zahteve in finančne prilive, in ker se naša realnost z epidemijami ter politično, okoljsko, ekonomsko in tehnološko iztirjenim svetom vedno bolj transformira, pa zdajšnji premiki šele nakazujejo dolgoročne spremembe, ki nas tudi v filmski panogi čakajo v prihodnje.

V tem prelomnem obdobju smo pri reviji Ekran na pogovor, kakopak virtualni, povabili sedem organizatoric in organizatorjev filmskih festivalov pri nas:¹ iz Maribora izvršno producentko StopTrika **Urško Breznik**, iz Ljutomerja Grossmannovega programskega direktorja **Tomaža Horvata**, iz Izole direktorico Kino Otoka **Tanjo Hladnik**, iz Slovenj

Gradca direktorja Shotsov in Zebre **Toma Novosela**, iz Ljubljane pa članico ekipe Festivala LGBT filma **Suzano Tratnik**, vodjo programa in produkcije Kurje Polti **Mašo Peče** ter programskega direktorja Liffa in Festivala dokumentarnega filma (FDF) **Simona Popka**.

Hibridizacija le začasna rešitev ali dopolnitev izvedb v živo

Liffe je lani izkusil obe plati nove festivalske realnosti: sprva je bil načrtovan v hibridni obliki, a se je moral novembra v celoti prestaviti na splet, Festival dokumentarnega filma pa se je z lanskega marca – potem ko je dan pred razglasitvijo epidemije že izvedel otvoritveni večer kinotečnega programa – preselil v mesec junij, ko je po prvem valu okužb lahko z omejenim in zamaskiranim občinstvom potekal v živo.

»Liffe se je srečal z največjo težavo pri tem, da nekateri mednarodno najbolj odmevni filmi niso bili potrjeni za predvajanje prek VOD (videa na zahtevo, op. a.). V hibridni različici je bilo sprva načrtovanih 56 filmov, ki bi jih zavrteli večkrat kot sicer, da bi z manj naslovi prišli na približno enako število projekcij. Po zaprtju kinodvoran je takoj odpadla retrospektiva filmov Federica Fellinija, saj bi jo zavrteli na filmskih kopijah. Ob njej bi morali predvajati 40 novih filmov, dobili pa smo jih samo 23. Tisti, ki jih nismo, bodo verjetno predvajani na letošnjem festivalu.« Glede letošnjega Festivala dokumentarnega filma na začetku februarja še ni vedel, kdaj in v kakšni obliki ga bodo izvedli, je pa že vedel, da nekaterih »zelo zaželenih« naslovov za morebitno predvajanje prek spleta ne bo mogel dobiti. »Ko se bodo javni prostori enkrat odprli, bo verjetno blazna ponudba. Vsi bodo želeli naenkrat zavrteti vse za nazaj. Lahko da bo prišlo do inflacije kulturnega dogajanja, kar je seveda super, a za občinstvo lahko predstavlja *overload* (preobremenitev, op. a.),« je z mislimi

¹ Sogovornice in sogovorniki so bili izbrani glede na željo po najširšem možnem preseku slovenske filmsko-festivalne scene in njenih izkušenj z delovanjem v času omejitvenih ukrepov zaradi epidemije koronavirusa. Izbor predstavljaja izkušnje (za slovenske razmere) večjih, srednje velikih in manjših festivalov, programsko preglednih in nišnih (žanrsko, zvrstno ter tematsko specifičnih), tistih, ki so lani potekali na spletu, in tistih, ki so se ob večjih in manjših priložnostih odvijali v živo; zajeti skuša tudi čim večjo geografsko raznolikost, saj organiziranje festivala v prestolnici ali na periferiji, v različnih regijah, v večjem ali manjšem mestu prinaša različne specifične, prednosti in slabosti.

na prihajajoči FDF ocenil Popek. Lanskega junija se je bal za obisk, saj so se v tem obdobju že začeli dogodki na prostem, a je bil nad lepimi številkami nato prijetno presenečen. Kaj jih čaka jeseni, ko se po navadi odvija Liffe, ni mogoče predvideti, so pa že začeli načrtovati hibridno izvedbo, ki bi delno potekala virtualno, delno pa v kinematografih.

Odzivi po lanski izvedbi so mešani: »Večina filmskega občinstva iz Ljubljane je bila nezadovoljna. Hočejo nazaj kino, kar je čisto prav. Ljudje iz drugih krajev, predvsem tistih, v katerih se ne morejo udeleževati filmskih festivalov, pa so bili nad spletno možnostjo navdušeni.« Predvideva, da bo vsaj še letos v igri hibridna oblika festivalov, a optimistično napoveduje »renesanso kina« po ponovnem odprtju kinodvoran. »VOD za nas ni prihodnost. Na spletnih platformah je veliko večji fokus na serijah kot pa na filmih.« Popek je ob tem pojasnil, da so na hibridne različice začasno pristali tudi veliki festivali, kot na primer v preteklih tednih Rotterdam in Berlinale: industrijski del festivala so preselili na splet, na kasnejši čas (v junij) pa prestavili projekcije v kinih za širše občinstvo. Benetke so imele že lani srečo, da so padle v obdobje pred drugim valom okužb in so lahko v celoti potekale v živo, a z omejenimi kapacitetami. To kaže na podobno razmišljanje pri največjih organizatorjih: da so spletni festivali lečasna rešitev ali dopolnitev izvedb v živo, ko bodo te spet mogoče.

Suzana Tratnik je nadaljevala z izkušnjo Festivala LGBT filma, ki je v virtualnem okolju potekal decembra, nekaj tednov za Liffom: s spletno izvedbo in odzivom občinstva so bili zadovoljni, pomagale so jim tudi izkušnje predhodnih festivalov, »ki so orali ledino«. »Ker pa smo festival druženja, socializacije in *coming outa*, nas skrbi, da gledanje filmov doma podpira tudi privatnost in skrivaštvo. Takšno gledanje je lahko tudi bolj površno. Bilo je zelo veliko klikov, zaradi česar si nekaterih filmov ni bilo več mogoče ogledati, a to ne pomeni, da so dejansko vsi pogledali vse. Računamo in načrtujemo, da bo letošnji festival v celoti potekal v živo.«

StopTrik je oktobra lani ujel zadnji vlak za izvedbo v živo, a se je morala ekipa tudi sredi festivala veliko ukvarjati z neprestano spreminjajočimi se ukrepi; zaradi zaprtih meja so ostali brez mednarodnih gostov, predvsem pa brez poljske direktorske dvojice Olge in Michala Bobrowskega. »Ker so se ukrepi ravno takrat nenadoma spet začeli zaostrovati, so nam mednarodni gosti drug za drugim odpovedovali prihod, kar je v tem pogledu gotovo okrnilo festival, ki ga gradimo okrog stop animacijske filmske skupnosti. Še tik pred začetkom smo na NIJZ vložili dopolnitev, kjer so jo

tudi hitro potrdili, a se je naslednji dan znova vse spremenilo; na srečo znova tudi s hitro potrditvijo. Čeprav so nam vsi govorili, da bodo naokoli hodile inšpekcijske službe, tega med festivalom ni bilo. Ker se je lahko vseeno zgodil v živo, se je med vsemi čutila radost. Imeli smo več slovenskega občinstva, tudi z drugih koncev Slovenije; iz Ljubljane je prišla tudi strokovna javnost, za kar se moramo sicer zelo potruditi,« je pojasnila izvršna producentka Urška Breznik. Ob tem priznava, da je bil festival za ekipo zelo naporen, saj se je bilo treba neprestano prilagajati novim ukrepom in prizoriščem. Ker v Mariboru ni kinodvorane, kjer bi tak festival, kot je StopTrik, lahko potekal, so morali v sicer večnamenski dvorani Vetrinjskega dvora vedno znova postavljati kinoprizorišče in ga po vsaki projekciji razkuževati ter prezračevati. »Že dva meseca prej smo se pripravili tudi za rezervni scenarij. Z Bazo slovenskega filma smo bili dogovorjeni za prenos tekmovalnega programa na splet, z omejitvijo ogledov na Slovenijo. Za to je bilo potrebnega veliko dodatnega dogovarjanja s producenti in avtorji. Letos bomo verjetno morali o tem znova razmišljati, a če bomo le lahko, bomo festival izvedli v živo.«

»Resnici na ljubo nismo mogli narediti nič,« je izkušnjo lanske Kurje Polti, ki bi morala potekati aprila, a je bila le nekaj tednov pred otvoritvijo razglašena epidemija, strnila Maša Peče. »Festival je bil že v celoti plačan in potrjen. Poleg tega, da je žanrski, je predvsem retrospektivne narave, posvečen 16- in 35-milimetrskim kopijam, tako da bi s spletno izvedbo izgubili pomemben del našega poslanstva.« Delno rešitev so našli v celoletnem gostovanju filmov v okviru drugih festivalov, a je zaradi selitve nekaterih na splet del že plačanega programa do danes ostal neizveden. »Zato tudi letos ne moremo na splet s potrjenim retrospektivnim programom, pač pa bomo morali v primeru spletne izvedbe program v veliki meri spremeniti. Ob smešno nizkih proračunih, s katerimi delamo, ta prehod ni niti približno tako enostaven, kot si financerji mogoče predstavljajo. Tujih platform za video na zahtevo, ki so potrebne za predvajanje celovečercer, si ne moremo privoščiti.« Zaradi vsega naštetega, predvsem pa zaradi prisotnosti živega občinstva, »ki je za vsak festival ključno«, bo Kurja Polt, v kolikor bo to le mogoče, potekala v živo. »Po enem letu masovnega *streaminga* kot filmska ljubiteljica opažam, kako zaradi tega trpijo filmi sami. Ti zahtevajo pozornost, ki je domača dnevna soba z vsemi napravami in drugimi člani gospodinjstva ne omogoča. To najbolj boleče opažam zdaj, ko gledam avtorske filme iz Rotterdama (pogovor je potekal na začetku februarja,

sredi Rotterdamskega filmskega festivala, op. a.). Zato doma gledamo nadaljevanke, ki si lahko privoščijo lenega gledalca. Mislim, da si bo vsak, ki ima filme rad, takoj, ko bo to mogoče, želel nazaj v kino.»

Kino Otok je lani doživel hibridno različico, hkrati pa je moral prestaviti svoj običajni junijski termin na konec avgusta. »Festival, ki je bil marca že pripravljen, smo morali v dveh mesecih na novo postaviti in organizirati. Pri iskanju nadomestnih datumov smo razmišljali predvsem o tem, da želimo ostati živ dogodek. Od 36 celovečercev smo jih 8 ponudili tudi na spletu,« je povedala direktorica festivala Tanja Hladnik. Lansko leto je bilo tudi zanje izjemna učna izkušnja, ob kateri niso mogli veliko razmišljati o tem, kako nov termin uskladiti z drugim dogajanjem, ki je tudi na filmskem področju v poletnih mesecih vedno bolj zgoščeno. »Večji problem kot pri občinstvu vidim tukaj pri komuniciranju in nagovarjanju medijev. Da si nismo na iste dneve hodili v zelje, smo se uskladili z drugim večjim kulturnim dogodkom na Obali, Primorskim poletnim festivalom.« Večje prilagoditve pri sami izvedbi so bile potrebne predvsem pri postavljanju prizorišč, ki so imela zaradi omejitev dve tretjini manj sedišč. »Kar dejansko dopušča več dogodkov istočasno, saj je bilo za projekcije na prostem povpraševanja po vstopnicah bistveno več kot kapacitet.« Cilj Kino Otoka je tudi letos konec avgusta izvesti čim večji del festivala v živo; če to ne bo mogoče, pa ga bodo delno ali v celoti preselili na splet. »Največjo prednost hibridizacije vidimo v dostopnosti. Strokovni dogodki, ki smo jih lani prvič ponudili v živo prek spleta, so bili bistveno bolje obiskani in komentirani kot doslej. Filmski program pa je beležil tudi občinstvo, ki sicer ne hodi v Izolo ali Ljubljano.«

Grossmannov festival fantastičnega filma in vina in slovenjegraška filmska festivala Shots in Zebra so imeli lani redko srečo, da so lahko program v celoti izvedli v živo, in to celo v ustaljenih terminih v juliju in avgustu. Prvi je zaradi podobnih težav s pridobivanjem pravic za spletno predvajanje celovečercev, kot so jih že navedli drugi sogovorniki, na splet preselil le program kratkih filmov; program v živo pa se je uspešno razširil iz Ljutomera v sosednje mesto Ormož. »Naj omenim zgolj smešno situacijo s priporočili NIJZ, zaradi katerih smo morali za dve tretjini zmanjšati število sedežev. Na osrednjem prizorišču na Glavnem trgu v Ljutomeru so bili sedeži pred platnom postavljeni na predpisanem razmaku, vse okoli prizorišča v gostinskih lokalih pa je bila totalna gneča in teh omejitev ni nihče upošteval,« je enega od absurdnih zapletov z omejitvami opisal Grossmannov

programski direktor Tomaž Horvat. Letos načrtujejo festival v živo, vnovič s programom kratkih filmov na spletu, a so zaradi novih, julijskih datumov canskega filmskega festivala prisiljeni v enotedenski zamik.

V Slovenj Gradcu jih je rešila pozitivna, »tudi nekoliko naivna naravnost«, da bosta festivala potekala v živo, zato o spletni različici sploh niso razmišljali, je pojasnil direktor Shotsov in Zebre Tomo Novosel. »Korono smo izkoristili za spremembo osrednjega prizorišča na dvorišču dvorca Rotenturn, da smo lahko ohranili 500 sedežev. Hitro smo dobili dovoljenje od NIJZ, razmere za izvedbo pa so bile na srečo zelo dobre. Presenečeni smo bili, da smo festival Shots vse tri dni napolnili in morali ljudi na vhodu celo zavračati. Do avgusta se je v Slovenj Gradcu zgodila le ena javna prireditev, zato so ljudje očitno prav čakali na dogajanje. Presenetilo me je, da so bili zelo točni: takoj ko smo odprli prizorišče, so že čakali, da bi dobili svoj stol. So pa tokrat takoj po projekciji zapuščali prizorišče; ponavadi so se zadrževali dlje. Držali so se predpisov glede razkuževanja rok, skoraj nihče pa ni upošteval sedežnega reda – s tem smo se največ ubadali. Sicer pa so vsi presenečeni, da Slovenj Gradec od otrok do najstarejših tako diha z našima festivaloma.« K temu veliko pripomore kontinuiteta in tudi glavno koroško mesto se, česar mnogi ne vedo, lahko ponaša z njo: ima namreč 93 let star kino, ki je eden najdlje delujočih v Sloveniji, v šestdesetih pa je mesto sredi novembra gostilo zunanje projekcije. »Očitno je film zapisan v naši DNK.«

V povezovanju je moč

Novosel je izrazil pohvalo kolegicam in kolegom ter navdušenje nad njihovim delom v tako zahtevnih razmerah in ob tako nizkem financiranju. »Vsa čast! Vedno znova se čudim, koliko nas je – kljub pogojem, v katerih delamo. Mislim, da smo svetla točka v teh čudnih časih za kulturo in da je naša moč v povezovanju.« Pogovor je navezal na vprašanje vedno večje festivalske ponudbe tako pri nas kot v regiji, ki se lahko izraža v zaostrovanju konkurence ali v širšem povezovanju in sodelovanju.

»Slovenija je na področju filmskih festivalov v tem trenutku zelo raznolika, tako žanrsko kot estetsko, scena pa je tudi zelo zdrava. Včasih mi očitajo, da z Liffom vampiriziram ponudbo, kar se mogoče kdaj celo zgodi, saj se postavim za kakšen film, ki si ga blazno želim. Mislim, da sva imela s Tomažem enkrat dvoboj za **Teater ubijanja** (The Act of Killing, 2011),« je komentiral Simon Popek. »Ja, točno, ta je bil. Ampak nisi potem povabil avtorja Joshue



Tomaž Horvat na Festivalu Grossmann.



Festival Stop Trik v Mariboru.

Oppenheimerja,« je smeje še potrdil Horvat. »Skušamo povabiti vse, ampak je realnost takšna, da se vedno ne odzovejo,« je odvrnil Popek. In nadaljeval: »Po drugi strani pa na Liffu zavrtimo tudi manj profilirane filme, ki jih je kdo drug že prej uvrstil v program. Lani je bilo tako s filmom s Kino Otoka, tudi skupaj s Kurjo Poltjo smo novembra želeli zavrteti film, ki pa potem ni dobil dovoljenja za spletno predvajanje. Mislim, da slovenski festivali sodelujemo v prijateljskih odnosih. Zelo pomembno je, da se ne onemogočamo. Občinstvu to, da je bil nek film nekje že predvajan, konec koncev nič ne pomeni. Že nekajkrat sem film, ki je bil že nekaj mesecev na voljo na spletu, vseeno uvrstil v program: makedonski film **Zdravilec** (Isčelitel, 2017, Gjorce Stavreski) je na primer kljub temu postal orjaški hit festivala pred dvema letoma.« Popek ocenjuje, da smo po pestrosti festivalske scene blizu Hrvatom izpred petih let, ko je vsaka vas imela svoj festival, podobno pa je bilo tudi z Italijani v devetdesetih. »Močno jih je oklestila finančna kriza iz leta 2008, ki je tudi pokazala, da izključna odvisnost od javnih sredstev ni najboljša rešitev: ko ta usahnejo, so festivali lahko čez noč ukinjeni,« je sklenil.

»V Sloveniji lahko govorimo o neki konkurenčnosti med nami, pri čemer moramo paziti in se dogovarjati, da se ne pokrivamo in s tem ne preobremenjujemo gledalk in gledalcev. Ne konkuriramo pa tujim festivalom, ker so filmski festivali večinoma narejeni za domača občinstva,« je umeščenost v mednarodni festivalski prostor pojasnila Maša Peče. A za nekatere se je tudi to lani spremenilo, na primer za StopTrik, ki je zaradi prestavitve več tujih animiranih festivalov v njihov termin težje izbral tekmovalni program in privabil tuje strokovnjake. »Z enim smo že bili dogovorjeni, pa ga potem direktor ni spustil na StopTrik, ker je bil ob istem času drug, zanje pomembnejši festival. Mednarodne solidarnosti je veliko manj kot solidarnosti med slovenskimi festivali,« je povedala Urška Breznik. Podobno izkušnjo z mednarodnim prostorom so lani imeli tudi pri Kino Otoku. »Več avtorskih, neodvisnih filmov, ki smo jih želeli prikazati, je čakalo na premiero na bolj uveljavljenih festivalih, zato jih nismo dobili. Predstavljam si, da bo v prihodnje tega še več. Veliko neodvisnih produkcij se je moralo zaradi epidemije tudi ustaviti. Letos smo še lahko sestavili program, vprašanje pa je, kako bo prihodnje leto,« je zaskrbljena Tanja Hladnik.

Breznik je pri tem poudarila pomembnost delovanja iniciative slovenskih filmskih festivalov, še posebej v tako negotovih časih. »Zaenkrat komuniciramo predvsem o javnem financiranju, bi pa bilo letos in v prihodnje koristno, če bi

se lahko dogovorili tudi za možnost gostovanja neizvedenih programov na festivalih, ki jim bo izvedba v živo uspela.« Kurja Polt je lani šla ravno v to obliko in filme razporedila po različnih festivalih čez vse leto. »Super je, da se daš gostiti, ni pa lahko. Predvsem za tistega, ki mora odstopiti termin, in to v času, ko je dve tretjini manj sedežev. Zato sem bila zelo vesela, ko nas je kdo sprejel,« je izkušnjo strnila Peče. Ob tem je naletela tudi na problem zasičenosti prestolnice s filmskim programom, saj je proste termine v kinodvoranah že brez epidemije težko dobiti, ob omejitvah pa se je to še zaostriilo.

Festival LGBT filma zaradi specifičnosti vsebin znotraj Slovenije nima konkurence, je z debato nadaljevala Suzana Tratnik. »Zgodijo se tudi podvajanja, a to nas ne moti; ko gre za dober film, smo tega v bistvu veseli.« Največje težave zaradi množice ljubljanskih festivalov so imeli v zadnjih letih pri iskanju primerne termina, ki se je s konca novembra zamaknil že krepko v december. »Kar lani ni bilo niti tako slabo, saj se na filmskem področju takrat skoraj nič več ne dogaja.« Sicer je njihova mreža sodelovanj po Sloveniji vse širša, saj gostujejo že v Trstu, Mariboru, Bistrici ob Sotli, Kopru, Slovenj Gradcu, Idriji in na Ptuj. »Sodelovanja so 'fajn', niso pa vedno enostavna. Z Gimnazijo Ptuj kot izbirni program za dijake sodelujemo že vrsto let, a se mora vodstvo šole neprestano upirati konservativnim napadom, češ da med mladino širijo 'pokvarjene' vsebine.« Da so eden najstarejših filmskih festivalov v Evropi in najstarejši s tovrstno vsebino, jim ne doma in ne v tujini ne pomaga veliko. »Takšni festivali, sploh v ZDA, so postali zelo zvezdniški. Včasih se nam zgodi, da povabljen režiserke ali režiserji zato ne kažejo večjega zanimanja za prihod v Ljubljano. Če ne poznajo specifične LGBT gibanja, ki je tukaj zelo močno, se jim zdi enostavno premajhna. Vsi bi seveda raje šli v Berlin ali čez lužo.«

Mednarodno je nekoliko drugače od ostalih pozicioniran Grossmannov festival, ki je član mreže festivalov fantastičnega filma Méliès International Festivals Federation, s katero si izmenjuje filme, nagrade, goste in medsebojno promocijo. Znan je po tem, da vsako leto v Ljutomer s častno nagrado zvabi kakšnega zvezdnika – vsaj do lani, ko jim je Garry Sherman zaradi koronakrize moral prihod odpovedati. »Mednarodno smo se pozicionirali na bolj gverilске načine,« je začel Horvat z nasmeškom. »Od tod izhaja tudi vino v našem imenu, s pomočjo katerega smo izstopili iz poplave festivalov, saj vsem najprej pade v oči. Ker so filmarji boemi, jih to pritegne. A zadnje čase nam je to začelo tudi škoditi, saj izpademo manj resni. Zato razmišljamo, da bi se tega

sčasoma znebili.« Za letos se dogovarjajo za gostovanje z ameriškim režiserjem Jackom Sholderjem, »ki se je že pohvalil, da se je cepil in da pride. Prepričan sem, da se bodo po odpravi omejitev ljudje vrnili, saj si želijo potovanja in stikov s svojimi gledalci ter gledalkami.«

Programiranje glede na družbo in okolje

Organizatorje in organizatorice smo povprašali tudi, koliko pri ustvarjanju festivalov upoštevajo varovanje okolja in vključevanje družbeno pomembnih tem ter zapostavljenih, marginalnih skupin ustvarjalcev. »Ko delam selekcijo programa, opažam določene trende. Pred šestimi leti, ko smo začeli s festivalom Shots, je bila vroča tema na primer migrantska kriza. Hitro se opazi, da marsikdo tako tematiko vrže v film na silo, kar je velikokrat povezano tudi z razpisi. Po filmih o beguncih so sledile LGBTQ+ zgodbe, zdaj pa se enako dogaja s filmi, povezanimi s korono. Sicer imam vedno, ko zavrnem tak film, ker ni dovolj dober, slab občutek, a zelo pomembno se mi zdi, da ne vzamemo filma samo zaradi tega, ker bi želeli izpasti politično korektni,« je svojo izkušnjo predstavil Tomo Novosel.

StopTrik se odpiranja družbenih tem loteva z vsakoletno rdečo nitjo festivala (na primer: feminizem, represija, propaganda ipd.), v okviru katere pripravi retrospektiven program in spremljevalne dogodke, kot so razstave, diskusije in pogovori z avtorji. »To delamo zato, ker je v širši javnosti premalo diskusije o neki temi in ker želimo animatorje ter animatorke spodbuditi k bolj politično ozaveščenemu ustvarjanju. V svetu se dogajajo grozljive stvari in pomembno se nam zdi, da tudi umetnost to nagovarja,« je koncept festivala predstavila njegova izvršna producentka. Pri sami organizaciji so vedno bolj pozorni tudi na spopadanje s podnebno krizo, in sicer s pripravo skupnega veganskega kosila, zmanjšanjem števila tiskovin, uporabo steklenic namesto plastenk in z omejitvijo letalskih poletov – te festival gostom plača le, če so z drugimi prevoznimi sredstvi od Maribora oddaljeni deset ali več ur. »Podnebna kriza je ključen svetovni problem, ki vpliva na marsikaj, tudi na socialno in politično situacijo, zato se mi zdi, da moramo festivali o tem razmišljati in k razmisleku spodbuditi tudi naše obiskovalce ter obiskovalke.«

Tanja Hladnik je temo ekologije umestila v širši koncept trajnosti: »Pri tem bi izpostavila dva vidika: enega je že omenila Urška in se osredotoča na to, kako zmanjšati ogljični odtis; poleg teh aktivnosti pa morajo biti tudi vsebine trajne. S tem mislim vzpostavljane trajnih odnosov s filmarji in filmarkami, ki se skozi leta razvijajo. Vedno se trudimo

razmišljati o obojem.« Tudi pri izbiri prizorišč in kako se vanje umestijo: Kino Otok namreč poteka na plaži, v parku, na osrednjem izolskem trgu, včasih pa tudi v stavbah, ki so industrijska dediščina. »Pri odnosu do družbe je Kino Otok v zadnjih letih spremenil programsko usmeritev. Prejšnja ekipa je bila zelo pozorno in specifično posvečena filmski umetnosti: jeziku, avtorstvu itn. Trenutna ekipa se bistveno bolj odziva na dogajanje v družbi. En del festivala tako ostaja zelo cinefiliški, drugi pa je neka oblika kulturnega aktivizma. Pri tem poskušamo izhajati iz specifične perspektive v splošno. Teme migracij smo se na primer lotili bolj poetično in filozofsko: kakršnokoli gibanje – fizično, mentalno, duhovno – v nas pušča sledi. In skozi to neuradno temo festivala smo potem nagovarjali specifično problematiko migracij na Balkanu in širše. Ekipa si teme festivala nikoli ne zastavi vnaprej, ampak šele skozi letno bero celovečernih filmov.«

Festival LGBT filma je že sam po sebi namenjen družbeno marginalnim skupinam transspolnih in istospolno usmerjenih oseb. »Zelo pogosto slišimo očitek, zakaj je naš festival sploh potreben. Se pa tudi nekateri režiserji in režiserke izogibajo oznaki, da so ustvarili LGBT ali feministični film. Festival se z leti, družbo in skupnostjo, ki jo nagovarja, tudi spreminja. Prej je bil to gejevski in lezbični festival, zdaj pa vedno bolj vključujemo tudi transspolne in interspolne teme. Bolj kot na spolno usmerjenost smo osredotočeni na vprašanje spola nasploh,« je pojasnila Suzana Tratnik. Tudi filmska ponudba se je v tem pogledu razširila, predvsem z veliko dobrih transspolnih filmov, ki odpirajo še druge zamolčane tematike. Festival se ob tem trudi vključevati filme z vsega sveta; še posebej iz držav, kjer je homoseksualnost tabu. »Tudi za nas pa to ni izključni razlog, da bi film predvajali. Pred leti smo prejeli film iz Ugande, kjer je situacija lezbijk in gejev izjemno težka. Žal je bil tako amaterski, da ga enostavno nismo mogli vključiti v program.« Poleg spola s programom vedno bolj odpirajo tudi migrantske, razredne, socialne in politične teme. »Zaradi tega tudi znotraj skupnosti prihaja do napetosti. Nekateri si želijo bolj 'polikanih', ameriških filmov, v katerih lepi, srečni gejevski in lezbični pari živijo v meščanskem kalupu. Drugi, h katerim se nagibam tudi sama, pa so mnjenja, da je treba prikazovati tudi filme, ki govorijo o subkulturi in odpirajo bolj radikalne queerovske ter politične prakse.«

Brez odgovorov in strategije filmskega centra

Najbolj perečo temo, financiranje festivalov, smo – da ne bi, kot se rado zgodi, prevzela vse debate – pustili za konec.

Festival Shots v Slovenj Gradcu.



Kino koncert Klavna De La Cruz – Kurja polt 2019, foto: Domen Pal



Podobno kot za film v celoti, ki mu je vlada vse lansko leto blokirala sredstva, je tudi za festivali v tem pogledu zelo negotovo leto čakanja na javna sredstva in odgovore financerjev. Podobna težava se že nakazuje letos, saj festivalska iniciativa do zaključka naše redakcije ni dobila informacije od Slovenskega filmskega centra (SFC) tem, kdaj bo odprt razpis za filmske festivale in kakšni bodo pogoji za kandidiranje za sredstva. Po drugi strani se je na tako majhnem trgu, kot je Slovenija, že nekaj časa težko potegovati za prilive iz zasebnih virov, kar je koronakriza še dodatno zaostila.

Kurja Polt se večinoma financira iz enoletnega projektnega razpisa za filmske festivale, ki ga izvaja SFC. »Brez tega ni festivala. Smo majhen, žanrsko specifičen in manj prestižen festival, zato je težko nagovarjati podjetja za sponzorstva ali donacije. Na žalost vsi gledajo samo na številke: koliko ljudi festival obišče, koliko filmov se pokaže itd. Ker občinstva za organizacijo velikih festivalov pri nas ni dovolj, je javno financiranje za obstoj filmskih festivalov obvezno. Dejstvo pa je, da je tovrstno financiranje drastično podhranjeno,« je pojasnila Maša Peče. Festivalska iniciativa,² katere del je tudi Kurja Polt, že pet let neuspešno prepričuje SFC, da poenostavi postopke in poviša sredstva. »Znesek 200.000 evrov za vse filmske festivale v državi je bistveno premajhen. Obtožujejo nas, da jamramo, ampak treba se je zavedati, o kako absurdnih številkah govorimo. Za primerjavo: Kurja Polt dela s petnajstino proračuna festivala žanrskega filma Slash na Dunaju. Kljub nizkim sredstvom smo ujeti pod goro birokracije, naša komunikacija s financerjem pa je ves čas otežena.« Vse od marca je neuspešno spraševala, kaj morajo narediti, da bodo za že plačan,

a zaradi epidemije odpovedan festival lahko dobili sredstva. Šele septembra so dobili odločbo. Festivalska iniciativa tudi letos ne dobiva potrebnih odgovorov, da bi organizatorji lahko začeli brez strahu pripravljati festivale: še vedno ne vedo, kdaj bo sploh objavljen letošnji razpis in kakšni bodo pogoji za prijavo.

Podobne izkušnje je imel tudi StopTrik, ki ni dobil jasnih odgovorov, kaj bi za financiranje pomenila spletna izvedba festivala. Urška Breznik ob tem opozarja, da zadnjo tranšo sredstev organizatorji včasih dobijo konec leta, včasih pa celo aprila naslednje leto, čeprav so v skladu z roki in pravili pravočasno oddali poročilo. Strinja se s Popkom, da je zelo nevarno, da so manjši festivali tako odvisni od javnih sredstev. »Sploh v tem času. A hkrati ne vidim razloga, zakaj nam javna sredstva ne bi pripadala, saj delamo v javno dobro in neprofitno. Gospodarski subjekti, ki naj bi delovali na trgu, prejemajo več milijonov javnih sredstev, nam, ki delamo v kulturi, pa očitajo mnogo manjše zneske,« je opozorila na dvoličnost kritikov. Za pridobivanje sredstev iz zasebnih virov so v tako majhni državi, kot je Slovenija, zelo omejene možnosti, saj nišni festivali ne morejo pritegniti toliko občinstva, da bi lahko živeli od vstopnic ali nagovorili večje donatorje in sponzorje. »To lahko v Sloveniji uspe le Liffu, ki se odvija v Cankarjevem domu in pretežno nagovarja višji in srednji sloj občinstva.«

Tanja Hladnik se ob ustanovitvi festivalske iniciative leta 2016 spominja srečanja z vodstvom SFC. »Dogovorili smo se, da potrebujemo večletno strategijo razvoja področja, štiri leta kasneje pa smo še vedno brez nje, kljub temu da smo pripravili veliko materialov, ki bi jim lahko pri tem pomagali.« Neverjetno se ji zdi tudi, da zgolj na filmskem področju ni enoletnih in dvoletnih projektnih razpisov ter štiriletnih programskih, kar je prek ministrstva za kulturo omogočeno vsem ostalim umetniškim področjem. »To SFC redno in vestno sporočamo že štiri leta, zgodilo pa se ni nič.« Tudi evropsko financiranje, za katerega se je Kino Otok trikrat že uspešno prijavil, dvakrat pa neuspešno, je zgolj enoletno. »Prijava je iz vse Evrope ponavadi med 120 in 130, sprejmejo pa jih največ 40. Razpis poteka po zelo tržni logiki, kjer štejejo izključno številke obiskovalcev in filmov. V tej konkurenci smo tako majhna riba, da sem vsakič, ko dobimo sredstva, presenečena.« Lokalno sofinanciranje je prav tako nestabilno, kar je Otok občutil leta 2016, ko jim je izolska občina brez vnaprejšnjega opozorila občinski delež znižala kar za polovico, na 30 tisoč evrov. »Dodatno zmanjševanje javnih sredstev bi bistveno razredčilo pokrajino filmskih festivalov,« je prepričana.

2 Iniciativo filmskih festivalov nevladnih organizacij so konec leta 2016 oblikovali predstavniki in predstavnice naslednjih festivalov: Enimation – Mednarodni festival otroškega in mladinskega filma, FEKK – Festival kratkega filma Ljubljana, Festival LGBT filma, Festival migrantskega filma, Filmski festival Poklon viziji, Grossmanov festival fantastičnega filma in vina, Kurja polt – Festival žanrskega filma, Mednarodni festival animiranega filma Animateka, Mednarodni festival dokumentarnega filma DOKUDOC, Mednarodni filmski festival Kino Otok – Isola Cinema in StopTrik – Mednarodni filmski festival. »Potrebo po neformalnem združenju z namenom zastopanja naših interesov ter kolektivnega povezovanja smo zaznali ob združitvi programskega in letnega razpisa za sofinanciranje filmskih festivalov v Sloveniji pod streho Slovenskega filmskega centra. Namen Initiative je strokovno povezovanje aktivnih organizatorjev iz cele Slovenije, analiza aktualnega stanja na področju filmskih festivalov v Sloveniji, prepoznavanje problematik delovanja, dialog z odločevalci in prizadevanje za izboljšanje pogojev za ustvarjanje in organizacijo filmskih festivalov ter oblikovanje skupne vizije za prihodnost področja,« pojasnjujejo ustanoviteljice in ustanovitelji initiative.

Tudi Festival LGBT filma je odvisen predvsem od javnih virov financiranja države in SFC. »Kljub temu da obstajajo govorice o nekem gejevskem lobiju, se nam to nič ne pozna,« se je nasmehnila Suzana Tratnik in nadaljevala: »Pridobivanje lokalnih sponzorjev in donatorjev je še naprej velik problem. Tudi če smo kakšna sredstva kdaj dobili, pa donatorji niso želeli biti omenjeni zaradi stigme, češ da podjetje podpira 'pedre' pa 'lezbijke'.« Dodatno podporo včasih dobijo od tujih veleposlaništev v Sloveniji in njihovih kulturnih centrov, »a tudi slednji počasi izginevajo«. Na evropska sredstva so se doslej neuspešno prijavljali, ker razpisi ne podpirajo specializiranih festivalov. Veliko dela je zato podobno kot pri večini ostalih slovenskih filmskih festivalov opravljenega brezplačno in prostovoljno: »Vsi ob tem za preživetje počnemo še druge stvari, od festivala si lahko kvečjemu obetamo kakšno mesečno plačo na leto.«

Zunaj prestolnice manj sredstev, medijskih objav in infrastrukture

Sponzorska sredstva od leta 2008 konstantno padajo tudi Grossmannovemu festivalu in danes predstavljajo med 5 in 10 odstotkov festivalskega proračuna. »Odmevni gostje so nam bolj kot pri sponzorjih pomagali pri tem, da nas je sprejelo lokalno okolje in da smo tudi od ljutomerske občine sčasoma začeli dobivati nekaj sredstev, ki pa so neperimerljiva s številko Kino Otoka v Izoli,« je pojasnil Tomaž Horvat. Državnih sredstev prek SFC je tudi po njegovem mnenju premalo, opozoril pa je še, da so preveč centralizirana v Ljubljani. »Ljutomer je res lepo prizorišče, a zavedati se je treba, da tukaj ni nobene infrastrukture. Vsako leto moramo najeti vso tehniko in opremiti vsa prizorišča, za kar porabimo tretjino vseh sredstev, ki jih prejmemo od SFC. Ne pravim, da bi se morala sredstva komurkoli zmanjševati, bi pa bilo treba o tem razmisliti.« Maša Peče je ob tem opozorila, da so na razpisu za leto 2019 zastopane vse regije in da je zaradi velikosti Ljubljane razumljivo, da v prestolnici poteka tudi več filmskih festivalov. Horvat pa je dodal, da sta od petih festivalov na triletnem programskem financiranju, ki je tudi do petkrat višje od enoletnega projektnega, zgolj Grossmann in Kino Otok, ki potekata zunaj

Ljubljane. »Če bi nas vrgli na enoletno financiranje, kar se nam je skoraj zgodilo, bi lahko zaključili s festivalom,« je sklenil.

Tanja Hladnik je povedala, da sicer nima občutka centralizacije, a da tudi Kino Otok delno poteka in ima domicil v Ljubljani, zato je za mnenje zaprosila še Urško Breznik. »Centralizacija na področju financiranja kulture gotovo obstaja, a se mi zdi, da je to bolj razvidno pri razpisih Ministrstva za kulturo. Pri enoletnem razpisu SFC je res manj centralizacije, jo pa zaznavam pri zastarelem razpisnem merilu, pri katerem moramo poročati o pojavnosti v medijih, ki so rangirani po pomembnosti. Kulturno področje se v medijih na splošno vedno manj pokriva, zunaj Ljubljane pa novinarjev, ki bi o tem pisali, skorajda ni več. Večer še kaj objavi, v Delo sploh ne pridemo, za Mladino pa se moramo izredno potruditi. Problem je tudi z infrastrukturo, kar je izpostavil Tomaž. V Mariboru nimamo niti kina, zato tudi mi porabimo ogromno sredstev za opremo. Tukaj pogrešam večjo zagovorniško vlogo SFC v odnosu do občin. Nekatera mesta nimajo niti razpisanih sredstev za avdiovizualne vsebine, v Mariboru pa lahko zaprosimo za največ 10 tisoč evrov. Tudi tako izgubljam državna sredstva, saj je finančna konstrukcija lahko manj uravnotežena z drugimi viri.«

Slovenjegraški festival Shots je odvisen predvsem od občinskih sredstev; prejema okrog 15 tisoč evrov, lani pa so bili prvič sprejeti v sofinanciranje pri SFC v višini 5500 evrov. »Nekaj tega denarja še čakamo. Očitno se ne mudi,« je sarkastično pripomnil Novosel. Tudi na Koroškem se na izdatnejša sponzorska sredstva ne morejo opreti. »Marsikdo nam je že rekel, da smo blizu Avstrije in da tako ali tako črpamo ogromne vsote od tam; slišal sem celo, da 70 tisoč evrov. To so take popularne zgodbe, dejstvo pa je, da sponzorskih sredstev že od začetka festivala praktično nimamo.« Pred dvema letoma se je podal tudi v Ljubljano na sestanek z velikim slovenskim podjetjem. »S producentko sva jim eno uro razlagala, da nujno potrebujemo sponzorska sredstva za pripravo slovenskih podnapisov za tuje filme. Gospodična, ki je vodila službo za stike z javnostjo, pa nama je samo odgovorila, da bi bilo res dobro, če bi dobili ta sredstva in bi tudi v Slovenj Gradcu ljudje začeli govoriti slovensko.«■



Marian van der Haar in Vanja Kaluderčić, foto: IFFR



Foto: IFFR

Vanja Kaluderčič

»Če na podlagi preteklega leta lahko nekaj sklenemo, je to dejstvo, da kino potrebujemo bolj kot kadarkoli prej.«

PETRA METERC

Pogovor z novo direktorico mednarodnega filmskega festivala v Rotterdamu, Vanjo Kaluderčič, ob jubilejni 50. izdaji festivala, ki je februarja zaradi pandemijskega stanja potekal na spletu, junija pa se bo v Rotterdamu deloma odvijal tudi v živo.

Mesto direktorice Mednarodnega filmskega festivala v Rotterdamu ste prevzeli v letu, ki je glede filmskih festivalov spremenilo vse. Kakšne so bile vaše prve misli, ko je postalo jasno, da bo festival težko načrtovati v živo?

Nikoli si niti v sanjah nisem mogla predstavljati, da bom direktorica prve spletne izdaje rotterdamškega festivala! Meseci pred festivalom so bili za vso ekipo pravzaprav izjemno burni, okoliščine v zvezi s covid-19, pa tudi omejitve za boj proti pandemiji so se nenehno spreminjale. Premišljevali smo o veliko različnih scenarijih, preden smo prišli do odločitve, da si to edicijo festivala zamislimo popolnoma na novo. Od marca



lansko leto smo (na spletu) sedeli skupaj in se z ekipo pogovarjali, da bi ugotovili, kaj so možne poti in rešitve za organizacijo festivala v teh pogojih.

Da bo petdeseta izdaja IFFR hibridna različica, je bilo jasno že zelo zgodaj, enostavno zato, ker bi bila odločitev za fizično izdajo tvegan napor s potencialno zelo omejenim dosegom občinstva. V kinodvoranah na Nizozemskem je bilo v zadnjih 12 mesecih dovoljeno največ

30 ljudi na projekcijo, ko so bile te sploh odprte, zato se, če bi izključili možnost spletnih projekcij, ne bi mogli niti približati 340.000 zabeleženim obiskom prejšnje izdaje festivala. Ko je nizozemska vlada oktobra napovedala novo zapiranje države (ki je skupaj s policijsko uro še vedno v veljavi), kar pomeni, da so se morali kinematografi spet zapreti, smo občutili veliko obžalovanje, ker smo vedeli, da ne bomo mogli pozdraviti občinstva v Rotterdamu in si skupaj ogledati filmov na velikem platnu. Hkrati pa smo začutili tudi olajšanje, saj smo že zgodaj začeli s pripravami na spletne aktivnosti in smo končno imeli bolj jasen pogled na to, kakšno različico festivala pravzaprav sploh načrtujemo.

Katere so bile najtežje odločitve glede priprave festivala spletni različici?

Poostrene vladne omejitve so nas prisilile, da smo pripravili drugačen osnovni zaris festivala, s čimer smo želeli zagotoviti, da še vedno kar najbolje služimo

vsem ključnim akterjem: filmskim ustvarjalcem, občinstvu in industriji.

Najtežja odločitev je bila tista, ki smo jo sprejeli oktobra lani, ko smo se odločili razširiti 50. izdajo na večdelni hibridni dogodek, ki traja kar pet mesecev. Prvič, da bi se izognili tveganjem (na primer v primeru popolnega zaprtja države), in drugič, ker smo si s tem zagotovili, da se bomo lahko osredotočili na vsak izbrani film in na ključne skupine, ki se ga tičejo. Ni se nam zdelo smiselno predvajati na stotine filmov, ne da bi filmski ustvarjalci lahko pripotovali v Rotterdam. In enako pomembno dejstvo, ki smo ga morali upoštevati, je, da občinstvo na spletu preprosto ne gleda enake količine filmov v primerjavi s fizičnim obiskom festivala.

V tem procesu smo se morali odločiti, kdaj naj bo predstavljena katera programska sekcija. Odločili smo se, da bomo 50. izdajo začeli z našimi najpomembnejšimi filmi v tekmovalnih sekcijah (Tiger Competition, Ammodo Tiger Short Competition and Big Screen Competition) ter izborom t. i. predpremier. Prav te sekcije imajo največ koristi od premiere na našem običajnem mestu in na festivalskem koledarju februarja, ko so vse oči industrije in medijev uprte v Rotterdam. Naše netekmovalne programe, kot so Harbour, Bright Future, Cinema Regained in poseben jubilejni program, smo se odločili predstaviti junija (ki je prvotni mesec prve izdaje festivala leta 1972). Do takrat se bodo razmere, upamo, izboljšale, tako da bomo lahko v Rotterdamu spet pozdravili večje občinstvo in skupaj z njim uživali v filmih na velikem platnu.

Ali ste dejstvo, da bo občinstvo gledalo filme doma, na svojih ekranih, upoštevali pri sami izbiri filmov? Ste imeli kakšne

pogovore ali premisleke o tem, kakšni filmi morda ne bodo dobro sprejeti pri občinstvu doma ali pa ste se držali svojih običajnih kriterijev?

Če sem iskrena, niti malo. Tudi preprosto zato, ker je nemogoče napovedati, kako natančno bo občinstvo gledalo filme v svojih domovih: nekateri imajo doma projektorje in zvočne sisteme, ki so pravzaprav zasebne kinodvorane v dnevnih sobah, našli pa se bodo tudi tisti, ki bodo filme gledali na svojih prenosnikih ali tablicah.

Precej nepopustljivi smo bili pri obveščanju občinstva, da je najprimernejši način gledanja filmov na našem festivalu takšen, da izklopijo telefone in da vsak film gledajo neprekinjeno. Največja slabost spletnega festivala, poleg tega da očitno manjka izkušnja skupnega ogleda filma na velikem platnu, je skušnjava, da nas zamoti kaj drugega. Med gledanjem filma je tako enostavno preprosto odpreti drug zavihek v brskalniku ali pa med ogledom pomivati posodo. Mnogo težje je, če se tako rekoč popolnoma potopimo v festival, kar velja tako za občinstvo kot tudi za profesionalce v industriji.

Da bi se temu izognili, smo skušali čim bolj poustvariti festivalsko vzdušje. Člani občinstva so se lahko na primer pridružili spletni projekciji 20 minut pred začetkom, da bi klepetali z drugimi filmofili in si izmenjevali nasvete glede filmov, tako kot se to dogaja med čakanjem na začetek projekcije pred vstopom v kinodvorano. Tudi pogovore z avtorji smo za večino filmov organizirali takoj po spletnih premierah, da bi olajšali neposredno interakcijo med filmskimi ustvarjalci in občinstvom, tako kot na običajnem fizičnem festivalu.

Kako je pandemija vplivala na obseg filmov, med katerimi so lahko izbirali

vaši programerji, da bi sestavili selekcije – glede na to, da številnih filmov leta 2020 ni bilo mogoče dokončati? Filmska produkcija je bila v nekaterih državah dobesedno ustavljena za več kot leto dni. Ali pričakujete, da bo upadanje števila posnetih filmov trajalo naslednjih nekaj let?

Število filmov, ki so jih ustvarjalci prijaviли letos, je bilo skoraj enako kot prejšnje leto. Brez dvoma še veliko filmov išče pravo platformo. Tudi v teh nemogočih okoliščinah umetniki še vedno najdejo poti, kako pogumno in energično ustvarjati filme, na kakršen koli način že.

Glavni izziv za filmske ustvarjalce je zdaj drugačen, mislim, da ima več opraviti s tem, kako poskrbeti, da bodo filmi dobili primerno pozornost in občinstvo. Kako naj poskrbimo, da za te filme ustvarimo primeren trenutek za premiero, tudi če filmski ustvarjalec ne more biti fizično prisoten in projekcije potekajo na spletu?

Za festivale po vsem svetu, vključno z IFFR, je pomembna vloga, ki jo moramo odigrati, ta, da se pogovarjamo neposredno s filmskimi ustvarjalci in ugotovimo, kako jih lahko najboljše podpremo ter z vsemi razpoložljivimi sredstvi ustvarimo pravi trenutek za premiero njihovih filmov in za pogovor o njih.

Šele čas bo pokazal, kako bo covid-19 vplival na filmsko produkcijo v prihodnjih letih, vendar pa je to panoga, znana po svoji odpornosti, in prepričana sem, da si bo v celoti opomogla.

Kako so se izpolnila vaša pričakovanja glede spletne različice, zdaj ko je festivala konec? Kaj si želite, da bi lahko storili drugače, in na kaj se je občinstvo najbolje odzvalo?

Letošnji glavni cilj je bil, da festival izvedemo tudi sredi pandemije. Tik pred

začetkom smo bili najbolj na trnih prvič glede tega, ali bomo lahko izvedli vse načrtovano, kot smo si zamislili, in drugič, ali bodo občinstvo, filmski ustvarjalci, industrija in mediji sprejeli to popolnoma preoblikovano obliko festivala. Vesela sem, da se je prvo poglavje 50. edicije izšlo tako. Izkušnje, ki smo jih ponudili občinstvu, filmskim ustvarjalcem in industriji, so bile sicer drugačne od običajne izdaje IFFR, vendar nikakor niso bile okrnjene.

Odziv občinstva je bil zares dober in prek digitalnega vmesnika, ki smo ga ustvarili, smo odzive lahko dobili takoj. Člani občinstva so svoje misli o filmu delili prek klepetalnice na strani filma. Ustvarili smo tudi novo dinamiko s filmskimi ustvarjalci. Na fizičnem festivalu se na kratko srečate in nato vrnete v vrvež preostalega festivala. Zdaj smo imeli že od decembra namenske sestanke z vsakim režiserjem posebej in tudi med samimi filmskimi ustvarjalci, da so se ti lahko spoznali. Te povezave se zdijo nekoliko globlje. Enako velja za povezavo med filmskimi ustvarjalci in občinstvom, ki takoj postane bolj osebna, preprosto zato, ker režiser na vprašanja občinstva odgovarja v živo iz svoje dnevne sobe (vključno s filmarji, kot je Kelly Reichardt).

Skratka, mislim, da nam je uspelo iz teh projekcij narediti dogodke, četudi so se odvijali v spletnem prostoru.

Kaj bi naredili drugače? To bi bila vsekakor priprava predstavitev. Postavili smo začasne televizijske studie za tiskovne konference, industrijske pogovore in pogovorne oddaje. Na rednem festivalu bi imel vsak dogodek občinstvo, zdaj pa smo bili pred kamero samo mi. Tako smo se mnogi nenadoma morali preleviti v televizijske voditelje, kar je nekoliko grozljiva

izkušnja! Če pomislim za nazaj, bi verjetno morali opraviti nekaj delavnic, da bi se vsi vpleteni počutili nekoliko bolj sproščene z več kamerami, usmerjenimi vanje.

Pred pandemijo je bila v pogovorih o festivalih in na samih festivalih pogosta tema o spreminjanju občinstva zaradi priljubljenih spletnih pretočnih platform in o njihovem vplivu na filmsko industrijo. Tudi IFFR ima že nekaj časa svojo spletno platformo – IFFR Unleashed. Kako mislite, da so se mnemja o tovrstnih platformah v zadnjem letu spremenila, saj smo se morali o njih vsi nekaj naučiti? Se je pogovor o spletnem gledanju filmov na nek način premaknil naprej?

Spremembe v tej industriji so bile v preteklosti pogosto sprejete kritično. Ne glede na to, ali je šlo za uvedbo VHS ali DVD nosilcev ali spletnih platform v zadnjih letih. V preteklem letu je bila vsa industrija postavljena pod velik pritisk; spremembe, ki bi običajno trajale več let, se zdaj hitro razvijajo in izvajajo. Najpomembnejša sprememba je, koliko nas je bilo prisiljenih razmišljati zunaj obstoječih meja. Če bi se ta pandemija zgodila deset let prej, se filmski festivali (vključno z IFFR) ne bi mogli popolnoma preusmeriti na splet. Lahko bi rekli, da so spletne storitve v zadnjih letih dejansko utrle pot, da so bili tako občinstvo kot imetniki pravic pripravljeni sprejeti dostopnost filmov na spletu.

Upam, da se bo v pogovorih o spletnih platformah premaknilo to, da ne bodo več označene za potencialni konec kinematografov in obiskovanja kinodvoran. So komplementarni načini uživanja v odličnih filmih in hranijo isti ekosistem.

Prihodnost je v nadaljnjih sinergijah med posameznimi interesnimi

skupinami v industriji, vključno s kinematografi in pretočnimi storitvami. Na Nizozemskem so v zadnjih letih že naredili prve korake, da bi neodvisni kinematografi filme ponujali na svojih spletnih mestih.

Kako vidite idealne festivale prihodnosti, če bodo prireditve v živo še naprej omejene? Mislite, da se bodo festivali vrnili na svoje »stare poti«, če bo to mogoče?

Zadnjih dvanajst mesecev je marsikoga med nami prisililo, da povsem zavržemo obstoječe vzorce in premislimo, kaj je festival lahko in kakšen bi moral biti, ne samo v času pandemije, ampak tudi pozneje. Lahko bi rekli, da se je odprl prostor za raziskovanje in razvoj festivalov po vsem svetu, za preizkušanje elementov, ki presegajo naše sedanje pristojnosti. Spremembe in nove dejavnosti, ki bi običajno zahtevale več let za raziskave in načrtovanje, je bilo treba konceptualizirati in izvajati praktično hkrati.

Čeprav je razlog za pospešitev tega miselnega procesa trenutno bolj žalostne narave, je tudi zelo razburljiv in spodbuja ustvarjalnost. To bo nekaj, kar nam bo koristilo še dolgo potem, ko bomo vso to situacijo pustili za seboj.

Verjamem, da imajo več možnosti za uspeh tisti eksperimenti, pri katerih se bomo zavestno odločili, da že vnaprej določenih dejavnosti ne bomo preprosto prevedli v spletni prostor. Predvidevam, da bodo bolj uspešne tiste festivalske pobude, ki se osredotočajo na nove komplementarne načine in oblike, ki bodo služile filmski skupnosti, partnerjem in občinstvu. Zdi se mi malo verjetno, da bi se v celoti vrnili na »stare poti«, mnogi od nas se bomo veliko naučili in orodja iz tega obdobja uporabili za oblikovanje prihodnjih festivalskih edicij.

Ali razmišljate o hibridnih verzijah rotterdamškega festivala v prihodnosti?

IFFR ima dolgo tradicijo vpeljevanja inovacij in festival se je v zadnjih letih do neke mere že seznanil s hibridnimi dejavnostmi. Med drugim tudi prek lastne pretočne platforme IFFR Unleashed in s pobudami, kot so sate-litske projekcije v kinematografih po svetu, pa tudi na spletnih platformah festivala v živo. To je na nek način pripravilo ekipo, da je lahko razmišljala onkraj okvirov in preizkušala nove stvari.

Ta popolnoma hibridna edicija nam bo omogočila veliko vpogledov v delovanje v spletnem prostoru, pokazala pa bo tudi, kar je enako pomembno, kaj na digitalnem področju sploh ne deluje. Ta spoznanja in podatki nam bodo nedvomno zagotovili prihodnje gradnike, ki bodo pomagali oblikovati IFFR v prihodnjih letih.

Rada pa bi vseeno poudarila, da je tisto, kar je in kar bo vedno ostalo v središču IFFR, fizični festival. Če na podlagi preteklega leta lahko nekaj sklenemo, je to dejstvo, da kino

potrebujemo bolj kot kadar koli prej in da je izkušnja skupnega ogleda filma na velikem platnu nenadomestljiva.

Rotterdamski filmski festival praznuje 50. edicijo. Katere so glavne usmeritve ali fokusi, za katere želite, da jim festival sledi v prihodnosti?

Imamo veliko srečo, da smo v dobrem izhodiščnem položaju, zato bi se rada osredotočila na nadaljnje izboljšanje našega trenutnega položaja, ne da bi pri tem izgubili temeljne vrednote festivala: biti vezno tkivo, ki je kot dogodek, na katerem se ljudje družijo, znan po svoji toplini in intimnosti.

Ključne prednostne naloge pred pandemijo so bile zame prilagoditev programskih sekcij, natančneje: poenostavitev celotne programske strukture, da bi tako strokovnjakom kot občinstvu zagotovili večjo jasnost in preprečili, da se v obsegu našega festivalskega programa izgubijo. Vesela sem, da smo skupaj z ekipo uspeli uvesti te spremembe, vključno z zasidranjem festivala na naših glavnih tekmovalnih sekcijah, tako da so postale večje, z uvedbo nove

sekcije Harbour ter preoblikovanjem programa Cinema Regained.

Nekatere osrednje točke, ki sem si jih zamislila za prihodnja leta, so okrepljena celoletna prisotnost, postavitev raziskav in razvoja bolj v središče naših odločitev ter izboljšanje dosega občinstva. Natančneje: kako porušiti določene zidove ter v našem pristopu do občinstva postati bolj vključujoči, in še posebej, kako doseči mlajše občinstvo? Zaradi sedanjih okoliščin smo nekatere od teh procesov že začeli, saj so nenadoma postali bistveni za letošnji festival. Pomislite na primer na razširitev festivala s februarja na junij, zaradi česar je celoletna prisotnost veliko bolj otipljiva.

Trenutno smo še najbolj radovedni glede tega, da vidimo, kako se bo vsak od teh eksperimentov izteklo in kako bodo odmevali med tistimi, ki so vanje vključeni. Upam, da se bomo iz tega leta naučili nekaj pomembnih lekcij in jih še naprej razvijali, da bodo festivalske izkušnje čim bolj koristne tako za filmske ustvarjalce in člane industrije kot tudi za občinstvo. ■

Onorieren 50. IFFR, foto: IFFR



Onorieren 50. IFFR, foto: IFFR



Geneza sistemske podpore filmski produkciji v Sloveniji

JELKA STERGEL

Sistemska podpora slovenski kinematografiji oziroma natančneje slovenski filmski produkciji se deli na obdobje pred letom 1994 in obdobje po ustanovitvi Filmskega sklada RS tega leta.

Teoretska zasnova sistemske podpore

Novembra leta 1992 sta v *Očrtu za model organizacije kinematografije v Republiki Sloveniji* (krajše *Očrt*), katerega namen je bil zagotoviti sistemsko podporo »kontinuiranemu in nemoteno potekajočemu duhovno-proizvodnemu procesu« (Očrt) avtorja Silvan Furlan in Zoran Pistotnik uvodoma zapisala, da se zavzemata za kombinacijo državnega, centralistično urejenega modela na eni strani, na drugi pa avtonomne, prostemu trgu prepuščene, komercialne ureditve. Na tej osnovi naj bi nastala osrednja nacionalna filmska ustanova Filmski center. *Očrt* je nastal v obdobju neposredno po ustanovitvi samostojne države, ki je bilo za slovensko kinematografijo prelomnega pomena; z ukinitvijo državnega filmskega podjetja Viba film, ki je kot centralistično vodeno državno filmsko podjetje s studiem zagotavljalo financiranje in kontinuirano produkcijo nacionalnega filmskega programa vse do leta 1991, je v slovenski kinematografiji zazevala velika vrzel. Z uradno ukinitvijo Viba filma je prišlo do prekinitve z vsemi dotedanjimi pridobitvami nacionalne filmske produkcije; Viba film se namreč po vzoru drugih področij ni preoblikoval v javno podjetje ali v delniško družbo filmarjev, kot se je dogajalo v gospodarstvu, niti ne v javni zavod, kot je običajno na drugih področjih v slovenski kulturi, pač pa se je z vračilom cerkvene stavbe na Zrinjskega 9 prvotnim lastnikom izbrišala tudi sama dejavnost. Skupaj s prekinitvijo filmske produkcije se je izgubil tudi velik del tehnične baze in fundusa. Na ruševinah socialističnega modela organizacije kinematografije so nastali zametki novega sistema financiranja filma ter novega »nacionalnega filmskega studia« (*Očrt*), ki pa je bil dograjen in odprt šele leta 2003.

Prehod iz državne v neodvisno produkcijo filma

Ampak pojdimo po vrsti. Prvi premik v novi sistemski ureditvi filmskega področja se je zgodil leta 1991, ko je financiranje filmske produkcije prešlo s samostojnega državnega podjetja na Ministrstvo za kulturo. Med državnim financiranjem in filmom pa se je pojavil nov pravni subjekt – neodvisni filmski producent. Sistem javnega financiranja je s prehodom na neodvisni pravni subjekt pridobil nov pomen, predvsem pa je dobil popolnoma nov sistem podzakonskih aktov, ki so ščitili javni interes na področju filma. Na začetku maloštevilni in razdrobljeni neodvisni producenti, večinoma ustanovljeni kot zasebni zavodi ali društva, so začeli nadomeščati osrednje državno podjetje za filmsko produkcijo. Zaradi krepitve strokovne samostojnosti na eni in nadzora nad smotrnostjo porabe javnih sredstev na drugi strani je bila leta 1993 v Državni zbor vložena pobuda za ustanovitev avtonomne javne ustanove, katere najpomembnejša naloga postane zagotavljanje nove filmske produkcije. Slovenska politika je potrebovala dobra 3 leta, da je prisluhnila interesu filmskih ustvarjalcev in oktobra 1994 ustanovila Filmski sklad RS (naprej FS).

Sklad – prva nacionalna ustanova za financiranje filmske dejavnosti v Sloveniji

Že samo ime osrednje filmske ustanove v Sloveniji – sklad – pove (*nomen est omen*), da so se veliki načrti, obširno in ambiciozno opisani v *Očrtu* z začetka devetdesetih, zožili in osredotočili na financiranje filmske produkcije ter na promocijo slovenskih filmskih del, predvsem v tujini. V Sklepu o ustanovitvi Filmskega sklada je navedeno: FS spodbuja razvoj in ustvarjalnost na področju kinematografije z vlaganjem v materialne avtorske pravice in z zagotavljanjem povratnih in nepovratnih (finančnih) sredstev. Drugo bistveno zakonsko določilo, ki izraža skrb za udeležanje javnega interesa, je bil prenos filmskega fonda Viba film na FS. Zakon o FS iz leta 1994 je torej opredelil podporo filmski produkciji z javnimi sredstvi kot investicijo, zato je FS sodeloval tudi pri trženju filmskih

del in ga podpiral, tako pri novih delih kot tistih iz fonda Viba filma. Vendar devetdeseta niso bila samo leta državno in mednarodno podprte filmske produkcije v Evropi, pač pa tudi leta neslutene razcveta filmskih festivalov, poleg že obstoječih filmskih gledališč (art kinematografov). Vzporedno s kinematografsko mrežo se je vedno bolj na gosto predla še mreža festivalskih predvajanj filmov, zato se je uspešnost filma vedno manj merila s številom gledalcev oziroma s komercialnim uspehom v kinih, saj se je filmsko delo vedno bolj presojalo na podlagi uvrstitve v program ali nagrade na filmskem festivalu. Tradicionalno merilo uspeha, ki je bilo zaradi reproduktivne narave filma lahko jamstvo, da je film obstal kot ena najbolj demokratičnih umetnosti, je zamajal elitizem izbire poznavalcev (*les connoisseurs d'art*) umetnosti. Ti premiki so se za majhne kinematografije, katerih povezava s trgom je bila od nekdaj samo pogojna in je delovala predvsem kot korektiv, izkazali za usodne. V strokovnem prostoru je pričela prevladovati miselnost, da so zaslužki na trgu tako zanemarljivi, da jih je treba opustiti, ker predstavljajo samo nepotrebne birokratske zaplete in dodatno delo z nadzorom, kar povrh vsega zaradi maloštevilnega kadra sklada tudi ni dovolj učinkovito. Poleg tega se predvideva, da je opustitev delitve dobička od prodaje dodatna spodbuda za producente, da se za kakovost filma še bolj potrudijo, saj po novem ves zaslužek ostane njim. Vendar ta pogoj vzdrži realno presojo le v primeru, da je nujen del finančne strukture filma lastni prihodek oziroma deleži proračuna od predprodaje pravic ali vložkov uporabnikov pravic, kar pa je v našem prostoru prej (simbolna) izjema kot pravilo.

Center – javno financiranje kot subvencija

Interesi stroke so bili nato zastopani v novem Zakonu o Slovenskem filmskem centru, javni agenciji, ki je bil sprejet leta 2000. Novi zakon že bolj natančno opredeli faze produkcije in razume javno podporo kinematografiji bolj kompleksno kot predhodni Zakon o FS. Financiranje produkcije je zastavljeno bolj sistemsko kot podpora celotnemu loku, od začetne faze razvoja scenarija preko razvoja projekta, realizacije, promocije in vse do podpore festivalom, strokovnemu izobraževanju in filmski vzgoji.

Vendar je v tej preprosti logiki zazevala vrzel. Novi zakon o javni agenciji Slovenski filmski center je s popolno odpravo povezav z zakonitostmi trga bistveno vplival na samo zvrst filmskega ustvarjanja. Javno financiranje filma je postalo subvencija, saj je država uzakonila financiranje filmske produkcije z nepovratnimi javnimi sredstvi. Producent, ki je prejel javna sredstva za produkcijo določenega filma, ni bil

več zavezan k poročanju financerju (SFC) o javnem prikazovanju in zaslužku filma, kar je bila podlaga za delitev presežka prihodka. S tem se dejavnik gledanosti filma ne upošteva več kot korektiv programskih odločitev. Agencija po novem tudi ni več udeležena pri ocenjevanju nobenega vidika filma, ne tržne kapacitete ne finančnega načrta prijavljenih projektov. Vse ocenjevanje se prepusti zunanjim strokovnim komisijam, katerih člani imajo enoletni mandat. Sistemska podpora Agencije je vedno bolj zožena na administrativno procesiranje razpisov in postopkov sofinanciranja.

Filmska produkcija novega milenija se programsko nagne na stran sodobne avtorske drame. V letih 1999–2010 s podporo javnih sredstev nastane kar 33 igranih celovečernih dram, 8 komičnih dram oziroma parodij, 5 mladinskih oz. otroških filmov, 6 črnih komedij in 4 kriminalni trilerji. Ob tem je treba poudariti, da skoraj popolnoma izumre produkcija zgodovinske drame in biografskega filma; produkcija animiranega celovečerca se nikoli niti ne začne – izjema, ki potrjuje pravilo, je animirani celovečerni film **Socializacija bika** (1998, Zvonko Čoh in Milan Erič) –, fantastični oziroma domišljijski film, torej zvrsti, ki zahtevajo višje produkcijske standarde in posledično višji proračun, postanejo nedosegljive. Trend žanrske zožitve ter opustitev določenih tipov produkcije se še naprej stopnjuje.

Predlog zakona SLAVC – Slovenski AV center – poskus modernizacije sistema financiranja

Leta 2013 je MK vložilo v Državni zbor nov zakon o Slovenskem AV centru (SLAVC) s predlogom modernejšje ureditve sistemske podpore filmskemu sektorju.

Določila zakona na novo definirajo sofinanciranje filmske produkcije, in sicer tako, da vključijo številne zunajproračunske vire vseh deležnikov »kinematografske« verige ter združijo dejavnosti obeh javnih ustanov s področja filmske produkcije: avdiovizualni center (agencijo) in javni zavod Viba film. Poleg tega je SLAVC predvidel dve shemi sofinanciranja: avtomatično in selektivno, s čimer je poskušal znova obuditi bolj tržno usmerjeno filmsko produkcijo, ki implicira del javnega sofinanciranja kot investicijo, katere presežek se vrača nazaj v podporo filmskemu ustvarjanju.

Sistemska podpora filmskemu ustvarjanju, ki vključuje obe shemi financiranja produkcije, selektivno in avtomatsko, zmora ustvariti pogoje za žanrsko raznolikost filmske produkcije, ki naslavlja celoten spekter občinstva, otroke, mlade in odrasle, tako splošno občinstvo kot ožji del filmskih poznavalcev oziroma ljubiteljev filma.

Zaradi neuspelega poskusa sprejetja zakona SLAVC imamo pred sabo toliko večji izziv, da nadoknadimo desetletni zastoj v posodobitvi slovenske zakonodaje na področju financiranja filma. V skrbi za vključevanje zainteresiranih deležnikov tako v sistem financiranja kot v organe odločanja Agencije, moramo upoštevati nove igralce in nove evropske predpise s področja AV medijev. Poleg nacionalnih izdajateljev AV programov, prikazovalcev in ponudnikov dostopa do linearnih elektronskih medijev, se je v zadnjem desetletju razmahnila ponudba kabelskih operaterjev in nadnacionalnih digitalnih platform (ponudniki pretočnih digitalnih vsebin, VOD ...), ki bi jih morala Slovenija vključiti v sistemsko ureditev financiranja AV produkcije že leta 2018, ko je bila sprejeta Direktiva o avdiovizualnih medijskih storitvah (AVMS).

Ustvarjalna Evropa ter Direktivi (EU) 2019/790 in 2019/789

Evropska unija je s svojimi programi Media, kasneje umeščenimi znotraj programa Ustvarjalna Evropa, vplivala na razvoj sistemske podpore v Sloveniji že kmalu po ustanovitvi FS. Neposredno je imela vpliv na vzpostavitev sheme sofinanciranja razvoja filmskih projektov, tako da je zahtevala 50 % vložek iz matične države producenta kot pogoj za sofinanciranje iz evropskih virov. Šele na podlagi izkušenj iz Evrope se je pri nas začelo sistemsko podpiranje priprave realizacije, razvoja scenarija in predprodukcije kot pomembnih faz produkcije filma.

V sedanjosti nas Evropa predvsem opozarja na novo digitalno realnost s tremi Direktivami, ki se nanašajo na AV sektor:

- **Direktivo (EU) 2019/790** Evropskega parlamenta in Sveta z dne 17. aprila 2019 **o avtorski in sorodnih pravicah na enotnem digitalnem trgu** in spremembi direktiv 96/9/ES in 2001/29/ES;
- **Direktivo (EU) 2019/789** Evropskega parlamenta in Sveta z dne 17. aprila 2019 o določitvi pravil glede **izvrševanja avtorske in sorodnih pravic, ki se uporabljajo za določene spletne prenose** radiodifuznih organizacij in retransmisije televizijskih ter radijskih programov, spremembi Direktive Sveta 93/83/EGS in
- **Direktivo o avdiovizualnih medijskih storitvah (AVMS).**

2. alineja 13. člena evropske Direktive AVMS določa, da moramo države članice urediti pogoje, ki bi omogočili, da se finančni prispevek ponudnikov medijskih storitev prelije v produkcijo evropskih AV del, bodisi kot neposredna naložba

bodisi kot prispevek v nacionalne sklade, kot je agencija SFC. Pri tem evropske države dosledno spoštujejo načelo strokovnosti in avtonomnosti, tako v postopkih izbire sofinanciranih projektov kot v celotnem delovanju javnih skladov oziroma nacionalnih ustanov, ki jim je naložena skrb za zagotavljanje nacionalnega filmskega programa.

Vendar nas že samo besedilo Direktive AVMS pri navedenju pomena pojma »evropsko AV delo« tudi opozarja, da je produkcija t. i. čistih nacionalnih filmov postala zanemarljiv del nacionalne produkcije celovečernih filmov. Pri zasnovi novih mehanizmov podpore je treba bolj pogumno in bolj natančno opredeliti mednarodno povezovanje tako v procesu produkcije kot razvoja in plasmaja projektov. Še posebej za kinematografije majhnih kapacitet so mednarodna vpetost, mednarodne povezave, sodelovanje med strokovnjaki iz različnih držav in možnost črpanja iz večjega bazena avtorskih talentov ključnega pomena za kakovosten razvoj domače kinematografije. Ravno tako bi morala nova ureditev še okrepiti sinergije med produkcijo oziroma sofinanciranjem javne televizije in javne agencije, in sicer tako, da postane RTVS dejavni člen mednarodnih povezav pri vseh filmskih projektih, ki jih sofinancira Agencija, tudi pri manjšinskih koprodukcijah, saj je v javnem interesu, da nacionalna televizija pridobi predkupne pravice za vse projekte, ki se financirajo z javnimi sredstvi. Predkupne pravice se lahko všttevajo v zakonsko določeno vsoto, ki bi jo zakon določil kot zunajproračunski vir slovenske filmske produkcije. S tem bi tudi izenačili status manjšinskih in večinskih slovenskih filmskih del, kar je v skladu z določili Konvencije Sveta Evrope o mednarodnih filmskih koprodukcijah.

Pri kakršni koli novi sistemski ureditvi sofinanciranja filma je ključnega pomena upoštevanje tehnološkega razvoja na področju posredovanja AV vsebin; predvsem je bistveno upoštevati drastično povečevanje pomena spletnih platform, k čemur nas zavezuje že Direktiva o avtorskih pravicah na enotnem digitalnem trgu. Čezmejni načini uporabe filmskih del, ki se delijo na nadnacionalnih spletnih platformah, še vedno pomenijo »pravno negotovost za uporabnike in predvsem ustvarjalce AV del ter imetnike pravic«. Sistem financiranja, produkcije in eksploatacije filma je bil dolga desetletja, vse do pojava spletnih platform, trdno osnovan na kinematografskem predvajanju.

V devetdesetih se je sistem delno razrahljal s pojavom alternativne distribucije, ki jo je omogočila gosta mreža mednarodnih festivalov, toda še vedno je bila osnova ekonomske uspešnosti izračunana na faktor velikega platna.

V novem tisočletju in še posebej v pogojih pandemije pa je postalo tudi najbolj konservativnim subjektom v kinematografiji jasno, da so pobudo prevzeli »ponudniki storitev deljenja AV vsebin na spletu«, po večini lastniki čezmejnih digitalnih platform ter kabelski operaterji – ti AV vsebine širijo na način, ki zahteva novo definicijo zaščite avtorskih pravic in nacionalnega oziroma javnega interesa.

V Sloveniji je zato ključnega pomena, da se čim prej implementirajo določila Direktive o avdiovizualnih medijskih storitvah (EU 2019/789) in Direktive o avtorskih in sorodnih pravicah na enotnem digitalnem trgu (EU 2019/790), saj bomo le tako lahko zaščitili tako javni interes na področju kulture kot avtorje ter lastnike materialnih avtorskih pravic.

Javni interes na področju kulture vsebuje skrb za zaščito jezika in ustrezno ponujanje AV vsebin na nacionalnem teritoriju s slovenskim prevodom, pa tudi prispevek čezmejnih digitalnih ponudnikov k novi produkciji AV del. Prav je, da tudi multinacionalke, poleg kabelskih operaterjev medijske transmisije, vključimo v financiranje produkcije vsebin, ki so osnova za obstoj nosilcev AV medijskih storitev, tako da bi različne digitalne ponudnike AV vsebin vključili v sistem sofinanciranja nacionalnih produkcij kot zunajproračunske vire financiranja. Pri tem imajo kolektivne organizacije za zaščito avtorskih pravic še bolj pomembno vlogo pri zaščiti kolektivnih avtorskih pravic kot dodatni člen povezovanja ustvarjalcev vsebin s samimi uporabniki. Kako in kdaj se bodo določila evropske Direktive implementirala v naše okolje, je seveda odvisno od slovenskih regulatorjev.

Osnovna naloga prenove zakonodaje na AV področju pa ostaja krepitev vezi med ustvarjalci in uporabniki AV vsebin. To lahko doseže regulator le tako, da sledi novim tehnološkim zmogljivostim eksploatacije in prilagodi sheme sofinanciranja zakonitostim raznovrstne filmske govorice.

Morda bosta ravno satelitsko oddajanje in kabelska retransmisija okrepila sedaj precej ohlapen stik med produkcijo in uporabniki, med sistemom podpor in sistemom vključevanja uporabnikov kot relevantnega sogovornika pri kreaciji AV vsebin.

Od državne produkcije do državne investicije

Od Očrta daljnega leta 1992 se je pot sistemske podpore kinematografije na Slovenskem odvijala precej drugače, kot si je predstavljal legendarni Silvan Furlan; namesto da bi na svoji poti pridobivala nove vsebinske naloge, ki bi programe podpore povezovale s stroko samo in s tem predvsem z nosilci ustvarjanja, z avtorji, so jo predpisani postopki vedno

bolj oddaljevali in odtujili od samega bistva ustanovitve osrednje nacionalne filmske ustanove. Na začetku lanskega leta je prišlo do eskalacije birokratskih zahtev ustanovitelja s posledično podvojitvijo administrativnih opravil SFC. Vzrok lanskim številnim zapletom in zastojem v javnem sofinanciranju že odobrenega programa filmov tiči v nikdar zares pravno argumentiranem statusnem preoblikovanju državnih podpor v državne investicije, za katere niti ni zakonske podlage, saj Zakon o SFC status sofinanciranja filmskih projektov opredeljuje kot javno subvencijo, kar izrecno potrjuje tudi podzakonski akt Zakona o spremljanju državnih pomoči. Javna skrb za kakovostno in raznovrstno filmsko produkcijo, ki bi ji uspelo splesti pristen stik z občinstvom, se s tem posegom še dodatno umika prevladi finančno nadzorne naloge Filmskega centra, katere edini sogovornik je in ostaja producent.

V Očrtu opisani začetni ideal avtonomnega modela sistemske ureditve kot »dejavnosti strokovno avtonomne institucije, ki mora biti ustrezno materialno podprta ter primerno nadzorovana«, se je z vsakim novim preoblikovanjem oziroma posegom regulatorja v postopek financiranja produkcije vedno bolj oddaljeval. Postajal je vedno manj kombinacija dveh principov – javnega in tržnega – in vedno bolj relativno skromno državno financiranje neodvisnih AV projektov. Morda je vzrok iskati tudi v upoštevanju večplastnosti narave filmskega ustvarjanja kot »duhovno-proizvodnega« procesa, kot sta temu staromodno rekla avtorja Očrta. Sistemska podpora, ki je zasnovana izključno na mehanizmi sofinanciranja in nadzora in ki, v imenu napačno razumljene avtonomnosti stroke, izgubi stik z vsebino financiranja samo, kreativnega dela produkcije ne zmore podpreti dovolj učinkovito. Snovalci novih pravnih okvirov morajo zato na novo premisliti pogoje filmske produkcije, v kateri bo subjekt podpor vsaj toliko avtor, kot je producent.

Pri snovanju novih pravnih podlag sistema sofinanciranja ne smemo nikdar pozabiti, kaj je pravzaprav javni interes na področju filma in kdo je v resnici nosilec tega javnega interesa. Je to organizator igre ali igralec sam? Smo morda v goreči želji po zaščiti neodvisnosti producenta žrtvovali neodvisnost ustvarjalcev na eni in neodvisnost ustanove, ki bi morala skrbeti za uresničevanje javnega interesa na področju filma, na drugi strani?

Na ta vprašanja bi morali snovalci novih okvirov sistemskega urejanja sofinanciranja filma v Sloveniji odgovoriti, preden se lotijo pisanja zakonskih členov. ■



Srećanje Dokukreative, foto: Sabina Dogić



Srećanje Dokukreative, foto: Sabina Dogić

Dokumentaristika ne sme biti več zgolj privesek slovenskega filma

ŽIGA BRDNIK

Slovenske dokumentaristke in dokumentaristi so se leta 2016 z Budnico povezali v iniciativo Dokumentarni kolektiv Slovenije oziroma Dokukreativa, ki za zdaj neformalno združuje 27 akterjev in akterk s tega področja. Iniciativa je nastala s ciljem razcveta kreativnega dokumentarnega ustvarjanja pri nas ter povezovalnega delovanja na področju dokumentarnega filma, pojasnjujejo njene ustanoviteljice in ustanovitelji. Pri tem opozarjajo na zapostavljenost te sicer zelo uspešne filmske forme, sploh pri slovenskih javnih financerjih, hkrati pa se trudijo za izboljšanje (ko) produkcijskih možnosti zanjo ter deljenje izkušenj in znanja o njej v Sloveniji.

»Skrajni čas, da smo staknili glave«

»Začenjajo se pravi, konkretni zametki sprememb slovenskega dokumentarnega filma,« je nad povezovanjem navdušena Maja Malus Azhdari, filmarka in direktorica mednarodnega festivala dokumentarnega filma Dokudoc, ki v Mariboru postaja pomembna povezovalna platforma slovenskih ustvarjalk in ustvarjalcev s tega področja. »Bil je že skrajni čas, da tudi dokumentaristi staknemo glave, saj je v zadnjem desetletju tudi avtorski dokumentarni film pri nas prišel na zeleno vejo in po številnih evropskih festivalih pobiral glavne nagrade. Čas, v katerem živimo, je tudi najbolj zrel zanj, zato želimo njegove temelje postaviti bolj resno in najti odgovore, kako bi ga lahko v Sloveniji razvili na višji ravni in prispevali k njegovi večji prepoznavnosti tudi zunaj meja naše države. Hkrati je namen iniciative tudi povečanje zanimanja za dokumentarni film pri ljudeh, da bi ga gledalke in gledalci imeli večkrat priliko videti v slovenskih kinih,« je razloge za ustanovitev strnila filmarka in producentka Petra Seliškar. Skozi svoje delovanje želi

iniciativa tudi izobraziti dokumentaristični kader pri nas in odpreti več možnosti za razvoj posamičnih tem – tudi skozi več let, če je to potrebno.

Na tak način namreč nastajajo najbolj uspešni dokumentarni filmi, ki so jih slovenske filmarke in filmarji v zadnjih letih nanizali kar nekaj. Z odmevnimi nagradami in gostovanji se ponaša kar nekaj sogovornic in sogovornikov: Matjaž Ivanišin je za **Playing Men** (2017) prejel nagrado za najboljši mednarodni film na festivalu v Marseillu, nagrajen je bil še na DocAvivu, Zagrebdoxu, v Curitiba in na festivalu Entrevues, uvrstil pa se je tudi v tekmovalni program Rotterdama in Sarajeva; Ivanišin je letos za film **Oroslan** (2019), ki je sicer v osnovi igrani celovečerec, a ogromno črpa iz dokumentarnega medija, prejel nagrado Prešernovega sklada; Petra Seliškar je bila nagrajena za najboljši dokumentarec **Moj narobe svet** (2016) na festivalu v Tuzli, na festivalu jugovzhodno-evropskega filma v Los Angelesu si je prislužila posebno omembo žirije, že prej pa je s filmom **Babice revolucije** (2006) slavila na Zagrebdoxu in na festivalu ASTERFEST; Rok Biček je z **Družino** (2017) prejel nagrado kritikov v Locarnu, z njo pa potoval v Amsterdam, Sarajevo, Leipzig, Linz, Ismailijo in na Dokufest. Zgolj hiter pregled, ki nikakor ne zajema vseh uspehov slovenskega dokumentarnega filma v zadnjem času, pokaže, da je redno prisoten na največjih in najbolj odmevnih festivalih v Evropi in po svetu. Še več, v zadnjih letih je postal najpomembnejši slovenski filmski izvozni artikel, kar se je samo v preteklem desetletju izkazalo trikrat tudi že na Festivalu slovenskega filma, ko so Biček z **Družino**, Siniša Gačič z **Bojem za** (2014) ter Žiga Virc s filmom **Houston, imamo problem** (2016) prekosili vso igrano celovečerno konkurenco in osvojili vesno za najboljši slovenski film leta.

Vrata v tujini se odpirajo, v domovini ostajajo zaprta

Slovenski kreativni dokumentarci so posledično vedno bolj uspešni tudi pri pridobivanju evropskih sredstev; nazadnje je bil lani v sofinanciranje pri Eurimagesu sprejet aktualni projekt Petre Seliškar. »Danes dejansko nihče več ne more zapreti finančne konstrukcije iz enega razpisa ali tudi ene same države. Pri tem vlada velika konkurenca, zato nikakor ni preprosto priti zraven. V to je vloženi več let dela, s svojo produkcijo Petra Pan na prepoznavnosti in ugledu delam že od leta 2003. Če želiš, da nekdo prepozna tvoj talent in zanimivo zgodbo, je treba najprej pokazati dober film, ki si ga že naredil. Nihče ne bo postavil na kocko svojega renomeja za sodelovanje z nekom, ki ni še nič ustvaril, sploh pa ne, če ga v lastni državi ne podprejo in ne jemljejo dovolj resno.« Veliko poznanstev si je nabrala z rednim obiskovanjem mednarodnih festivalov in študijem v tujini. »Veliko časa, ki se mogoče komu zdi zapravljen, je vložena v to, da te ljudje spoznajo in vidijo, da si kredibilen. Brez tega ne gre. Ključna stvar pa je razvoj teme – najuspešnejši dokumentarni filmi so dobili tudi po petkrat razvojna sredstva na istem razpisu –, a pri tem smo v Sloveniji zelo slabi. Vse to zahteva čas in sredstva, temi in predstavljanju na festivalih se moraš posvetiti, ne pa da zraven za preživetje opravljaš še službo.« Dolgo pri tem ni čutila podpore iz domovine, nasploh pa po njenem mnenju pri nas dokumentarnega filma ne jemljejo dovolj resno; svojo izkušnjo je strnila z besedno zvezo »trnova pot«. In prav preseganje teh predsodkov do dokumentaristk in dokumentaristov je eden glavnih ciljev Dokukreative. »Z uspehi, ki smo jih dosegli, definitivno odpiramo vrata za slovenski dokumentarni film, je pa to še vedno premalo, če ni podpore od doma. Za svoje filme ne skrbimo zunaj države; veleposlaništva na primer, ki bi lahko sodelovala pri promociji, sploh ne poznajo letne produkcije. Že na Hrvaškem so te stvari veliko bolj urejene.«

Potrebujemo čas, sredstva in zaupanje

Filmar Matjaž Ivanišin je prav tako poudaril pomembnost večfaznega, večkratnega razvoja dokumentarnih projektov in odpiranja več možnosti za podporo temu procesu. »Na začetku se dokumentarist podaja v temo z vero, da se tam dejansko nekaj skriva. Globlje ko raziskuješ, bolj stvari postajajo zanimive in specifične, vedno bolj jih čutiš in vohaš.« Minimalna sredstva so potrebna že, da se filmar ali filmarka sploh lahko podata na to pot, čeprav še ne vesta točno, kam bo privedla. Prepričan je, da je pri nas premalo razumevanja glede tega, da dokumentaristika zahteva svoj čas in sredstva, saj ne nazadnje potrebuje večino stvari, ki

jih potrebuje tudi igrani film. »Teh sredstev si avtor ne da v žep, ampak so porabljena za določen projekt. Verjamem pa, da je to marsikomu nekoliko težje razumeti, saj so pri igranem filmu stvari navidezno bolj pod nadzorom. Prav je, da se vzpostavlja konkreten dialog, saj potrebujemo več zaupanja odločevalcev in sofinancerjev. Gledalce in gledalke pa je treba izobraziti o vseh možnostih, ki jih dokumentarni film nudi. Da ni samo stvar informativnega in razlagalnega principa, zgolj podaljšek novinarskega dela, ampak filmska panoga, ki uporablja celo serijo pripovednih strategij in postopkov. To se počasi že spreminja, a tukaj je gotovo še prostor za izboljšanje.«

Dokumentarec kot »pank« filmskega področja

Filmar in producent Rok Biček kot prelomno vidi okroglo mizo o prihodnosti slovenskega dokumentarnega filma na lanskem Festivalu slovenskega filma. »Od takrat smo uvedli redna tedenska srečanja, na katerih sistematično pretresamo polje dokumentaristike v Sloveniji z različnih perspektiv in skozi različne probleme ter izzive.« Pripravili so tudi akcijski načrt razvoja tega področja in vzpostavitev pogojev za normalno delo. »Dogajajo se veliki premiki in upam, da bomo naleteli na podporo.« Prepričan je, da je pri tem ključno, kdo je na odločevalski poziciji in ima s tem moč spremeniti stanje z vizijo celostnega razvoja slovenske kinematografije, kjer bi bil tudi dokumentarni film institucionalno urejen – od razvoja filmskih zgodb do prikazovanja in filmske vzgoje.

»Film v Sloveniji nikoli ni dobil domovinske pravice, znotraj filmskega področja pa bi lahko podobno rekli za dokumentarni film, saj je bolj 'pank' disciplina ljudi, ki so to vzeli v zakup. Problem je, da se nanj gleda kot na privešek vsakoletni produkciji Slovenskega filmskega centra, v podrejenem položaju pa je tudi na RTV Slovenija. A to, kar uredništvo nacionalke dela s tako omejenimi sredstvi, je spoštovanja vredno, ker se trudi sprejeti širok nabor tem in sredstev in jih ne preveč drobiti. Dokumentarni produkciji nameni skoraj dvakrat več kot filmski center, ki za dva projekta letno nameni okrog 200.000 evrov. Slednji svoje politike do dokumentarnega filma kljub nagradam, ki si jih omenil, ni spremenil. Vrata v tujini se odpirajo, doma pa se še vedno niso odprla,« je pojasnil in predal besedo Andražu Pöschlu, da pojasni stanje na javni radioteleviziji.

Najbolj dejaven koproducent pri nas je RTV Slovenija

Urednik kulturnega in umetniškega programa se je pogloblje seznanil s slovensko dokumentarno sceno, ko je bil uveden

17. člen zakona o Slovenskem filmskem centru, ki je javni zavod RTV Slovenija obvezal, da mora 2 odstotka svojega proračuna odvajati za koprodukcije s slovenskimi neodvisnimi filmskimi producenti. »Tokrat smo prečesali teren in videli, da je bil kreativni dokumentarni celovečerni film poleg produkcije animiranih filmov v Sloveniji najbolj podhranjen pri sistemskem financiranju, kar smo leta 2011 tudi implementirali v vsakoletni razpis.« Prek njega RTV, ki si zaradi časovnih in kadrovskih omejitev ne more privoščiti kinematografske produkcije dokumentarcev, išče koprodukcije zahtevnejših kreativnih dokumentarnih vsebin z neodvisnimi producenti. Na ta način je javna radiotelevizija med letoma 2017 in 2019 sodelovala s 23 dokumentarnimi projekti v višini slabega milijona evrov koprodukcijskih sredstev. Pretežni del tako posnetih filmov je bil predvajan v elitnem terminu Televizije Slovenija, v osrednjem večernem času med 20. in 22. uro, ali na robu tega termina, po 22. uri ob nedeljah zvečer. Osrednji večerni čas je po navadi ob torkih zvečer rezerviran tudi za televizijske dokumentarce. Ob tem je Pöschl pojasnil osnovne razlike med kreativnim in televizijskim dokumentarcem: prvi je po navadi posnet v celovečerni dolžini, drugi pa je srednjemetražen, dolg okrog 50 minut; v produkcijo televizijskih dokumentarcev je vloženih izrazito manj sredstev in časa, posledično pa gre tudi za bolj togo in nadzorovano produkcijo.

RTV na dokumentarnem področju vsako leto objavi dva razpisa in en javni poziv za koprodukcijsko sodelovanje. »Slednji je namenjen producentom, ki dobijo finančno kritje pri drugih virih, največkrat Slovenskem filmskem centru. Z nami stopijo v koprodukcijo zaradi potrebe po arhivskih materialih, fundusu in obdelavi zvoka ter slike. Prek tega poziva sodelujemo v glavnem z *in-kind* storitvami.« Eden od razpisov je namenjen odkupu 50-minutnih televizijskih dokumentarnih del za predvajanje na Televiziji Slovenija. »Pri njem po navadi razpišemo tudi področje, ki nas zanima, kar se od leta do leta spreminja, največkrat pa je zelo široko zastavljeno. Gre za teme, ki so primerne za osrednji večerni televizijski čas, in pa portrete. Občasno se osredotočimo na

kakšno obletnico, letos na primer na obletnico smrti Josipa Jurčiča.« Pri realizaciji že omenjenega 17. člena zakona o Slovenskem filmskem centru pa na ločenem razpisu za kreativna dokumentarna dela vsako leto v sofinanciranje sprejmejo štiri do sedem filmskih projektov. S tem razpisom stopajo tudi na področje mednarodne koprodukcije, pri njem pa tema in časovna omejitev za dokončanje filma nista tako strogo zastavljeni, kar omogoča daljši razvoj. Tega se trudijo v danih okvirih čim bolj podpirati, a Pöschl meni, da je to naloga širšega slovenskega prostora. V zvezi z mednarodno prepoznavnostjo slovenskih dokumentarcev pa je za konec omenil še možnost, da lahko RTV Slovenija projekte prijavi tudi za predstavitev na EBU pitching forumu, ki po navadi poteka v okviru največjega mednarodnega festivala dokumentarnega filma v Amsterdamu, na njem pa se zberejo predstavniki in predstavnice televizijskih hiš iz vse Evrope.

Kot možnost tesnejšega sodelovanja je Maja Malus Azhdari nacionalki predlagala tudi odkup zmagovalnega filma festivala Dokudoc, Pöschl pa je odgovoril, da na podoben način že sodelujejo s Festivalom gorniškega filma in Animateko, zato glede tega ne vidi ovir.

Konec vrtičkarstva na vseh ravneh

»Zelo pozdravljam vašo iniciativo in ambicijo. Želim vam veliko sreče v naslednjih korakih,« je še dodal Pöschl in predlagal članom in članicam, naj definirajo vprašanja, kot so bolj sistemsko financiranje dokumentarnih filmov v fazi razvoja, in jih pošljejo avdiovizualni pisarni na RTV Slovenija ter njemu: »Naša naloga je, da se pogovarjamo s predstavniki določenega avdiovizualnega področja in vaša iniciativa je, če zastopa najširši krog producentov dokumentarnega filma, zelo primeren sogovornik.« Pogovor je s pozivom k nadaljnjemu povezovanju sklenil Biček: »Želim si, da se s tem našim omizjem 'pank' poezije ne bi zaustavili, ampak bi ga še razširili in nadaljevali z delom. Povezovanje vseh v slovenski avdiovizualni krajini je nujno za preživetje, in če tega ne bomo vsi dovolj hitro razumeli, se bo zgodba zelo klavrno končala. Mislim, da bi morali narediti konec vrtičkarstvu na vseh ravneh.« ■



Novi prostori AGRETI, foto: Miran Zupančič



Novi prostori AGRETI, foto: Miran Zupančič

Martin Srebotnjak:

»Če bomo želeli izkoristiti vse potenciale, bo potrebno tudi še nekaj politične volje.«

ANA ŠTUM

Akademija za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT) je najpomembnejša visokošolska ustanova v Sloveniji, ki na univerzitetni ravni izobražuje za poklice v gledališču, filmu, na radiu in televiziji.

Začetki delovanja današnje AGRFT segajo v leto 1945, ko je Narodna vlada Slovenije z Uredbo ustanovila Akademijo za igralsko umetnost. Takrat prva visoka gledališka šola v Jugoslaviji je z delom pričela v marcu 1946. Leta 1963 se je Akademija za igralsko umetnost preimenovala v Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo, od leta 1975 dalje pa je članica Univerze v Ljubljani.

Zaradi specifičnega študijskega procesa, usmerjenega v prakso, se je akademija že od samega začetka soočala s hudo prostorsko stisko in neustreznimi pogoji za pedagoško delo. Dolgoletna prizadevanja v zvezi z rešitvijo teh težav se pretežno zaključujejo prav letos oziroma v letnem semestru 2020/2021, ko se je večina študijskih dejavnosti preselila v obnovljene in na novo opremljene

prostore nekdanje Fakultete za kemijo in kemijsko tehnologijo na Aškerčevi 5.

O prenovi, novih pridobitvah in o tem, kaj te prinašajo prihodnjim generacijam študentov in študentk, smo se pogovarjali z Martinom Srebotnjakom, režiserjem in docentom na Oddelku za film in televizijo, ki je v projektu prenove oziroma rekonstrukcije objekta v fazi načrtovanja in izvedbe podajal predloge in mnenja ter skrbel za koordinacijo med sodelavci in zunanjimi svetovalci glede vsebinskih vprašanj, povezanih z razporeditvijo in funkcionalnostjo prostorov, pa tudi njihovo tehnološko opremljenostjo v delu stavbe, ki zadeva Oddelek za film in televizijo.

AGRFT se že dolgo sooča s prostorsko stisko. Nam lahko na kratko orišete genezo problema, s katerim se akademija pravzaprav sooča že od samega začetka? Kako je prišlo do odločitve za selitev v prostore na Aškerčevi 5?

Najbolje bo, če povzamem historiat, ki ga je pripravil kolega prof. Miran

Zupanič. Akademija za gledališče, radio, film in televizijo Univerze v Ljubljani je na ustrezne prostorske pogoje za izvajanje svojega poslanstva čakala 75 let. Tedaj še Akademija za igralsko umetnost je marca 1946 pričela z delom v stanovanju v Dukičevem bloku na ljubljanski Štefanovi ulici. Sobivanje z najemniki v podržavljenem samostanu na Frančiškanski, kasneje Nazorjevi ulici, je trajalo od leta 1949; slovenski igralci in režiserji so se 71 let kalili v dvorani, preurejeni iz kapele. Ves ta čas so se vrstili naporji za dostojne prostore, ki bi ustrezali študijskim potrebam, a politične volje ni bilo; tudi ne po letu 1975, ko je AGRFT postala del Univerze Edvarda Kardelja v Ljubljani. Postopno izseljevanje stanovalcev Nazorjeve 3 iz nekdanjih samostanskih celic ter preurejanje teh prostorov za delovanje šole je potekalo od sredine osemdesetih let.

V novem tisočletju je skupnost študentov in učiteljev akademije znova pričela aktivneje izvajati pritisk in

javno izražati svoje nezadovoljstvo nad prostorskimi pogoji. V sodelovanju s preostalima akademijama univerze je vsako leto organizirala protestne Triade. Politika je navidezno podprla projekt treh akademij na Roški, ki pa se je izkazal za neuresničljivega, saj je temeljil na pozidavi zemljišč, ki so bila predmet denacionalizacijskih postopkov in v naravi vrnjena upravičencem. Z bolonjsko reformo se je število študentov povečalo, šola pa je izvajala svoje poslanstvo na več razpršenih lokacijah.

Leta 2012 je aktivno prizadevanje vodstva akademije pripeljalo do najema stavbe nekdanjega Vesna filma na Kvedrovi 9, dve leti kasneje pa še do najema poslovne stavbe na Trubarjevi 3. Takrat je akademija delno zapustila Nazorjevo, obdržali pa smo vadbene prostore in edino učilnico s projektorjem.

Sam sem prepričan, da je ključni premik povzročilo poročilo evalvatorjev NAKVIS za podaljšanje desetih študijskih programov UL AGRFT januarja 2016 – v njem so kot ključni problem izpostavili takratne prostorske pogoje in dotrajano opremo ter izrazili pričakovanje, da se problem urgentno kratkoročno in nato še dolgoročno reši. To je bil konec heca.

Načrtovanje je na ravni univerze aktivno steklo spomladi 2016. Takrat sem se vključil v idejno načrtovanje prostorov v izpraznjeni stavbi na Aškerčevi 5, kjer je poprej domovala Fakulteta za kemijo in kemijsko tehnologijo. V gabaritih stavbe, ki jo je zasnoval Ivan Vurnik, je bila ob upoštevanju kulturnovarstvenih pogojev na koncu tudi projektirana in izvedena rekonstrukcija objekta. Pri tem moram pohvaliti vse strokovnjake in ljudi dobre volje na strani Univerze v Ljubljani, projektanta (Projekt d.d. Nova Gorica), izvajalcev in podizvajalcev del, svetovalcev ter dobaviteljev opreme. V

okviru projekta celovite rešitve prostorske problematike AGRFT je UL odkupila še stavbo na Trubarjevi 3.

Koliko časa in na kakšen način je potekala sama prenova stavbe, s kakšno vizijo ste se prenove lotili in kakšni so bili izzivi, s katerimi ste se pri njej soočali – glede na to, da ste se selili v že obstoječo stavbo, kar ni idealno izhodišče za potrebe, ki jih ima akademija?

Posvetil se bom predvsem prostorom, pri načrtovanju, izvedbi in opremljanju katerih sem sodeloval, torej filmsko-televizijskih.

Ko pogledam nazaj, se zdi gradnja zidov najhitreje izveden del projekta, morda tudi zato, ker si v tem delu najmanj prisoten. Vse drugo pa se je vlečlo na idejni in nato izvedbeni ravni vse od prvih zasnov leta 2016 do danes, ko se zaključuje tehnološko opremljanje in so sistemi zagnani, z vračanjem na vedno ista temeljna vprašanja in v iskanju praktičnih rešitev.

Izzivov je bilo več; izhodišče je bilo, da je treba poleg spomeniško zaščitene osrednjega stopnišča zaradi statike ohraniti nosilne stebre stavbe, kar je vsiljevalo umestitev osrednjih hodnikov po dolžini stavbe in s tem delitev stavbe na ožje in širše krilo vzdolž hodnika. Kljub kasnejši odločitvi, da je treba večji del stavbe zaradi neustrezne statike porušiti in ga v istih višinah nadstropij rekonstruirati, kar bi načeloma omogočilo obsežnejše spremembe v tlorisu prostorov, je ta koncept razviden tudi v dokončani zgradbi. Dobra stran je bila ta, da je bila prvotna višina prostorov okoli 4 m, kar je vsaj pogojno primerno za vadbice in nekatere studie. Ker je za osrednji studio potrebna večja višina, smo ga umestili v vrhne nadstropje, kjer so gabariti omogočali zadostno višino. Za veliko gledališko dvorano so morali kolegi na

gledališkem oddelku žrtvovati dodatno nadstropje, da so dosegli potrebno višino.

Pri tem pa smo morali dobro premisliti in doreči predvsem uporabnost raznovrstnih prostorov, vseh skrčenih na najbolj ekonomične tlorise – si čim bolj praktično predstavljati življenje v teh prostorih: kako bo potekalo snemanje v studiih; kako zagotoviti čim večjo funkcionalnost pomožnih prostorov, kot so režije ali garderobe; kako v omejenem prostoru zagotoviti sobivanje in sočasno izvajanje najrazličnejših dejavnosti, ne da bi se med seboj motili. Domisliti je bilo treba zapletene tehnološke sisteme in njihovo poveztljivost. Prostore smo namenili predvsem produkcijskim in poprodukcijskim procesom, zato smo se na oddelku odpovedali kabinetom za učitelje in v stavbo raje umestili zbornico.

Največji izziv je predstavljala akustika – prepričati vse pristojne, da za specialistične prostore za film, televizijo, pa tudi radio veljajo določeni standardi. Da ne gradimo le šole, kjer samo simuliramo tovrstne prostore in aktivnosti, ampak prostore, skladne z vsaj minimalnimi profesionalnimi standardi, ki bodo tudi uporabni. Obenem je morala biti izgradnja finančno sprejemljiva. Menim, da smo večino teh izzivov uspeli rešiti. Pogosto sem moral anekdotično vleči vzporednico med gradnjo te stavbe z gradnjo bazena – ni dovolj, da je videti kot bazen, vode preprosto ne sme prepuščati.

Katere so najpomembnejše pridobitve novih prostorov za študente filmskih smeri? Na kaj ste bili še posebej pozorni pri načrtovanju in prenovi? Se je poleg prostorov posodobila tudi tehnična oprema?

Najpomembnejše je, da je pod isto streho mogoče izvesti proces nastanka filma ali TV-dela od ideje do javne priobčitve po

vseh najvišjih tehnoloških standardih. V določenem delu bomo zaradi kadrovskih omejitev še vedno sodelovali z zunanjimi strokovnjaki – a ti bodo lahko sodelovanje v pedagoškem procesu opravili pod našo streho in v veliko bolj »laboratorijskih« pogojih dela, v nadzorovanem študijskem okolju.

Pomemben del tega je posodobitev tehnološke opreme, ki sledi tehnološkemu trendu, pa tudi širi možnosti umetniškega izraza: smiselno zaokroženi sklopi sodobne snemalne filmske tehnike, študijske in terenske svetlobne in scenske tehnike, študijski in prenosljivi večkamerni TV-sistemi visoke oz. ultra visoke ločljivosti, centralizirano diskovno polje, povezano z več na novo opremljenimi montažami, barvnimi korekcijami ter montažami zvoka, pa snemalnica zvoka z gluho sobo ter ne nazadnje mešalnica zvoka in kinodvorana s tehnologijo prostorskega zvoka. Stavba je ustrezno povezana, tako da omogoča snemanje in prenašanje dogodkov z vseh prizorišč in odrov, tudi prek spleta. Vse to zahteva večjo odgovornost sodelujočih, predvsem študentov, prinaša pa tudi tehnološke in kadrovske izzive.

Kaj novi prostori prinašajo v smislu pedagoškega procesa? Kaj so po vašem mnenju pglavitne prednosti, se bo delo na kakršenkoli način spremenilo, prestrukturiralo? Bodo segmenti, ki so bili do zdaj zaradi pomanjkanja prostora/opreme zapostavljeni, z novimi prostori končno dobili »domovinsko pravico«; recimo oblikovanje in montaža zvoka, animacijski studio ipd.?

V smislu študijskega procesa se zmanjšuje odvisnost od zunanjih vplivov, nikakor pa ne toliko, da bi produkcijski procesi postali povsem avtonomni. Še vedno ni dolgoročno razrešeno

sofinanciranje študijskih produkcij, kjer ostajamo močno odvisni od vsakoletnih odločitev na razpisih SFC.

Stavba in oprema omogočata pogostejše in bolj utečeno praktično delo, vzporedno izvajanje več filmskih ali televizijskih produkcij, pa tudi več sodelovanja med smermi in programi. Zaradi tega pričakujem več sproščenosti, več možnosti eksperimentiranja, pa tudi otipljivejši stik s profesionalnimi standardi.

Dvorane omogočajo redno predstavljanje dosežkov študentov občinstvu, pa tudi gostovanja in navezovanje tesnejših vezi s profesionalnim okoljem pod enakovrednejšimi pogoji.

Vsekakor si domovinsko pravico s specifičnimi prostori zagotavljata področje animacije in zvoka, služili pa bodo tudi delu na področju radia.

Ravno področje zvoka ostaja naš dolg, že od bolonjske reforme naprej si prizadevam za uvedbo smeri v okviru drugostopenjskega programa Filmsko in televizijsko ustvarjanje, ki bi pokrila to vrzel. Zdaj so izpolnjeni prostorski in tehnološki pogoji, da lahko to tudi uresničimo.

Kaj ta prelomni korak v nekem malo bolj splošnem smislu sploh pomeni – na eni strani za akademijo, po drugi strani pa širše, za vso družbo? Kakšna sta vizija in razvojni potencial teh prostorov? Kaj omogočajo?

Prostori ponujajo najprej veliko večjo možnost vsakodnevne sodelovanja med študenti vseh programov in smeri; kar je bilo prej le del nekaterih povezovalnih predmetov in vsebin, je zdaj organsko prepleteno v vsakodnevno življenje. To bo, predvidevam, podžgalo veliko ustvarjalnih zamisli in projektov, tudi prek meja študijskih obveznosti. Obenem pa bo omogočilo še

večjo prepletenost na ravni študijskih programov.

Razcepljenost na več lokacij je v zadnjih letih omejevala komunikacijo, ustvarjalno spoznavanje med študenti različnih programov; zdaj bodo produkcijski procesi na eni lokaciji to spodbujali.

Novi produkcijski pogoji vabijo k sodelovanju z drugimi akademijami in fakultetami, pa tudi s stroko ter negospodarstvom in gospodarstvom. Z javnimi prostori, kot sta velika gledališka dvorana in kinodvorana, lahko akademija postane pomembno središče živahnega kulturnega življenja in drznejšega ustvarjalnega dialoga, prostor raziskovanja, povezovanja in netenja novih ustvarjalnih isker.

Prelomno pa je to, da bomo lahko zaključili, zaokrožili razvoj strok na temeljnih področjih. Za področje filma in televizije oz. AV-ustvarjanja je to predvsem področje zvoka.

Polje filma in televizije je v zadnjih letih doživelo vrsto tehničnih sprememb, inovacij v formi, vsebinskih premikov, rast platform za gledanje vsebin ... Kako se tem premikom prilagajata filmsko izobraževanje in akademija, ki dela na polju filma? Bo to prilagajanje zdaj s sodobno opremo in zagotovljenimi kakovostnimi osnovnimi pogoji lažje?

Na teoretični ravni je spremljanje razvoja že zdaj vpeto v študijske programe. Na izvedbeni strani pa se bo spoznavanje in prilagajanje razvoju zdaj veliko lažje prepletalo s študijskim procesom, saj bo praktično delo mogoče izvajati v profesionalni obliki tudi mimo institucij z utečenimi produkcijskimi oblikami.

Ne pozabimo pa, da govorimo o formah in trendih, ki vendarle zahtevajo tudi določene produkcijske in

kadrovske vložke. Na področju sofinanciranja produkcije študijskih del smo že daljši čas priča upadanju sredstev, kjer delimo usodo vse slovenske AV-krajine.

Sam predvidevam, da novi pogoji razpirajo polje možnega. Na nas je, da jih izkoristimo in zagotovimo, da se raziskovanje novega uokvirja v nadzorovan in produkcijsko obvladljiv študijski proces, ki študentom omogoča razvoj in ponuja stik z vsemi vidiki ustvarjanja ter sodobnimi praksami. Če bomo želeli izkoristiti vse potencialne, pa bo potrebno tudi še nekaj politične volje.

V Sloveniji je film že pregovorno finančno eno najbolj podhranjenih kulturnih področij, v zadnjem letu pa se mu je zgodila še najhujša kriza v zgodovini. Kaj bo po vašem mnenju treba storiti, da bodo prihodnje generacije nadarjenih študentov lahko vstopile na polje slovenske in globalne produkcije? So novi prostori na neki način lahko začetek prenove vsega sektorja od spodaj navzgor?

Menim, da se je za ta sektor v pedagoškem smislu veliko spremenilo, ko smo v okviru bolonjske reforme razširili nabor študijskih smeri z zgolj režije na skoraj vsa pomembna polja, od scenaristike, snemanja in montaže do produkcije.

Pomembna prednost je, da lahko diplomanti programov že v svoji generaciji sestavijo jedrno ustvarjalno ekipo in kljub neprizanesljivim pogojem sofinanciranja kinematografske in AV-produkcije vzamejo stvari vsaj deloma v svoje roke, se lotijo projektov, ki morda niso tako finančno zahtevni, a jih s samoorganiziranjem lahko izvedejo sami. Današnja lažja dostopnost snemalne in poprodukcijske tehnike še ne zagotavlja osamosvojitve ustvarjalcev – s tehnologijo ne moreš ustvariti ničesar, če z njo ne upravljajo nadarjeni in spretni ustvarjalci.

Ta stavba s svojo razvojno vizijo predstavlja konkreten korak v razvoju naših strok. Naslednji koraki pa bi morali biti vzpostavitev študija na doslej zapostavljenih področjih, kadrovske okrepitve, dolgoročna ureditev financiranja produkcije študijskih del ter večja simbioza s profesionalnim okoljem. Koliko let ali desetletij bo treba trkati na vrata odločevalcev, ne vem. A bojim se, da tudi v idealnih pogojih delovanja akademija z izobraževanjem novih generacij ne more spremeniti nekaterih izkrivljenosti tega prostora. Sovražnost, ki izvira iz partikularnih ekonomskih interesov, samovšečnosti in preteklih zamer, ki vedno znova rušijo ustroj slovenske kinematografije, pri čemer izkoriščajo željo in potrebo vedno novih oblastnikov, da bi na področju pustili svoj pečat ali ga utirili po svojih kulturno-političnih agendah, je samomorilska.

V produkciji na nacionalni ravni se bodo stvari spremenile, ko bodo odločevalci dojeli, da se področje ob nezadostnem sofinanciranju ne more razcveteti. Da lahko deluje le kot transparenten in k odličnosti ter ustvarjalni raznovrstnosti zavezan sistem. Vse drugo vodi v tek na mestu.

V času pandemije se je filmska industrija tudi na globalni ravni upočasnila, ponekod pa popolnoma ustavila. Kako vidite prihodnost slovenskega filma po obdobju koronakrize? Ali pričakujete, da se bo trend upočasnitve produkcij nadaljeval in imel daljnosežne posledice na prihajajoče generacije? Ali pa nas mogoče čaka nekakšen (slovenski) filmski preporod – nove filmske forme, tematike, povečano povpraševanje ipd.?

Težko sodim vnaprej, a za prihodnost bo gotovo ključno, da se ustvarjalci in odločevalci zavemo, kako zaželena so se

v teh časih izkazala slovenska AV-dela, še posebej pa, da ohranimo in podžigamo svojo voljo in željo po ustvarjanju. Za slovenske filmske ustvarjalce pregovorno velja nekakšna neverjetna neomajnost, fanatizem vsem oviram na poti navkljub, zato glede tega sploh ne morem biti pesimističen. Je pa res, da samo od prane ali lepih besed slovenska kinematografija ne more preživeti.

Razmerje med ponudbo in povpraševanjem je zanimivo predvsem s stališča, kdo ponuja in kdo povprašuje. Menim, da povpraševanje oz. želja po domačih delih najrazličnejših form in žanrov pri gledalcih obstaja, je pa za tiste, ki te vsebine posredujejo gledalcem, to na prvi pogled dražja in naporenejša pot. A pretekla leta talijo zmotno prepričanje, da se to sploh ne izplača, da tovrstnih vsebin gledalci niti nočejo.

Preporoda ni mogoče napovedovati, lahko le ustvarjamo ugodne razmere za razcvet. Ta pandemija je prinesla še večjo težo avdiovizualnega ter spodbudila, pohitrila razvoj novih načinov distribucije. Kar za slovenski film ne more biti slabo.

V zadnjih letih se veliko pogovarjamo o odsotnosti žensk v filmskih poklicih – predvsem tistih za kamero. Kako se z vprašanjem ukvarjate na akademiji? Od kod pride neravnovesje med, denimo, režiserji in režiserkami, in kako ga dolgoročno rešiti?

Podatke spremljamo in osebno menim, da s strani akademije težko govorimo o neravnovesju. Dejstvo je, da je odstotek sprejetih kandidatk skoraj identičen deležu kandidat, ki se udeležijo sprejemnih izpitov – v bolonjske programe se tako naprimer vpisuje dobra tretjina režiserk. To pomeni, da je neravnovesje že v deležu prijav na študij, dodatno pa nastaja po zaključku študija, v

profesionalnem delovnem okolju, kamor pa akademija težje poseže.

Največ orodij in sredstev za to ima zagotovo osrednja filmska institucija, Slovenski filmski center, ki lahko z najrazličnejšimi prijemi, po vzoru uspešnih praks v Evropski uniji, te stvari dodatno korigira. Zagotovo imajo pri tem določeno besedo tudi osrednji naročniki in producenti AV-del.

Ta vprašanja pa niso samo stvar kakšnega posameznega ukrepa, ampak je treba tematiko gledati tudi širše, na ravni slovenske družbe. O tem se največkrat govori sporadično in na partikularnih področjih, ne pa celostno. Dejstvo je, da delež žensk na nekem področju dela ali ustvarjanja sam po sebi ne pove vsega; tudi če so deleži ugodni, to še vedno ni zagotovilo, da so ženske enakovredne tudi pri plačilu, delovnih pogojih, vrednotenju dela ...

Za delo imate zdaj končno na voljo nove prostore, hkrati pa je pandemija koronavirusa izobraževalne institucije že lani prisilila, da so svoja vrata zaprle za več mesecev. Kako ste pandemijo občutili na AGRFT, kjer je velik poudarek na praktičnih vajah in skupinskem delu? Kako se je v teku pandemije spremenil in prilagodil proces dela? Kako ste se na nove razmere prilagodili pedagogi in kako so jih sprejeli študentje?

Moram reči, da se mi, najbrž ravno zaradi izredne vpletenosti v projekt, trga srce, da s študenti in sodelavci ne moremo sesti v kinodvorano, da bi si v polni dvorani ogledali film ali gradivo, posneto na terenu, preden se z njim študenti odpravijo v montažo.

Res je to obdobje postavilo marsikaj na glavo, a po rezultatih dela in odzivih študentov sodeč smo vendarle zelo promptno in razmeroma uspešno soočili študijski proces z novonastalimi

razmerami. Pri praktičnih predmetih smo na različne načine prilagodili izvajanje študija in iskali inovativne rešitve, da smo potem v zaključnem delu poletnega semestra, ko je sledilo rahljanje omejitev, lahko tudi izvedli načrtovane projekte. Letošnje akademsko leto se zdi še zahtevnejše, študenti prvih letnikov so bili po dveh tednih že odrezani od kompleksnejšega praktičnega »laboratorijskega« delu. Pandemijo smo na neki način tudi ovekovečili v nekaterih študijskih delih. Sam sem prek sodelovanja z drugimi učitelji in študenti, ki so v težkih razmerah pokazali ogromno kreativnosti, spoznal veliko pristopov, ki bodo lahko uporabni tudi po preteku teh izrednih razmer.

Je pa to zahtevalo veliko odrekanja, dodatnega usklajevanja, da o tem, kako je videti filmsko snemanje v času epidemije, raje ne govorimo.

Je bila zaradi pandemije otežena tudi finalna faza del, se je morda podaljšala sama selitev v nove prostore? Kako je oziroma bo ta selitev čisto praktično sploh potekala? In kaj se bo zgodilo z drugimi prostori, ki so pod upravo akademije (Nazorjeva, Trubarjeva, Kvedrova)?

Seveda je epidemija zarezala v samo izvedbo del na objektu, ki so bila za določen čas povsem ustavljena. Še posebej kritično je bilo z dobavo tehnološke opreme, saj je epidemija dobavne roke in poti postavila povsem na glavo. Sistemi pa so medsebojno povezani, zato en manjkajoči kos iz enega sklopa onemogoča zagon drugega sklopa ...

Danes, ko odgovarjam na vprašanja, so prostori na Nazorjevi in Kvedrovi že izpraznjeni. Sodelavci so v pogojih epidemije spretno in predano izvedli selitev in premontažo obstoječih delujočih sistemov ali posameznih tehničnih elementov.

Na Trubarjevi ostaja matični sedež UL AGRFT, tam je še naprej vodstvo akademije z administrativnim delom, Center za teatrologijo in filmologijo s svojimi dragocenimi knjižnico, arhivom in videoteko, večina učiteljskih kabinetov ter več klasičnih učilnic.

Za konec me zanima, ali ste si, kot oseba, ki je bedela nad obnovo »filmskega dela« stavbe, v kateri je nove prostore dobila AGRFT, ob »zaključku« del vsaj deloma oddahnili? Česa se v zvezi z novimi prostori najbolj veselite?

Hja, v teh tednih, ko se laboratorijski del pedagoškega procesa pričnjam izvajati, prejemam veliko klicev kolegov – za vsak kabel, ki morda ni pravilno povezan, za vsako nevšečnost ali nejasnost, ki izvira iz uporabe nove ali preseljene opreme. Sem ter tja se pokaže še kakšna skrita napaka, ki jo je treba odpraviti. Zdaj, po petih letih trdega dela na tem projektu, ko so prostori opremljeni, sledita še uskladitev in optimizacija vseh pedagoških, produkcijskih in organizacijskih procesov, da bodo prostori čim bolj izkoriščeni in da bo ravnanje z njimi in s tehnologijo karseda obvladljivo. In produktivno, ustvarjalno. Adrenalin še ne pojenja, le postopoma upada, z občasnimi skoki.

Najbolj sem se razveselil, ko sem ob tokratni izvedbi vsakoletne filmske delavnice, zdaj pod dodatnimi epidemioškimi pogoji, spremljal študente, ki so se jim ob praktičnem delu svetile oči. Pa takrat, ko sva z Julijem Zornikom prižgala projektor in po izvedenem kalibriranju ozvočenja v kinodvorani spustila nekaj filmskih napovednikov, da so se v višjih nadstropjih stavbe najbrž močno zatresla tla ... Odprli smo še ena doslej močno zapahnjena in zaklenjena vrata. In končno zapičili digitalno zastavico. Na svoji zemlji. ■



Srdohrd (2016), foto: Andraž Jerič



Spran (2018), foto: Tone Komrad

Filmski in televizijski študiji – ambiciozna, kritična in angažirana akademska disciplina na presečišču teorije in prakse

POLONA PETEK

Pred kratkim so me povabili, naj za zbornik, ki ga ob tri-desetletnici filma v samostojni Sloveniji pripravljajo na Slovenskem filmskem centru, napišem kratko besedilo s precej podobno temo, kot jo obravnava tale zapis. V besedilu v zborniku, ki bo gotovo objavljen kasneje kot pričujoči tekst, govorim o razvoju filmske vede na Slovenskem. Že v uvodu ugotavljam, da se v slovenskem prostoru filmska veda že od nekdaj tesno prepleta s filmsko publicistiko, kar je predvsem posledica dejstva, da je bilo znanstvenoraziskovalno ukvarjanje s filmom pri nas dolgo precej razpršeno in stihijsko, medtem ko so tiskani mediji hitro našli prostor za refleksijo o filmu. Drugo polovico dvajsetega stoletja je tako zaznamoval predvsem razcvet filmske publicistike, medtem ko je znanstvena disciplina sicer dobila katedro in nekaj predmetov na več članicah ljubljanske univerze, ne pa tudi dolgoročne razvojne vizije. Poglavje v zborniku sklenem z ugotovitvijo, da je šele zadnje desetletje prineslo obete za načrten interdisciplinarni razvoj filmske vede kot akademske discipline, hkrati pa tudi ambicije, da ta ne ostane diskurz, razumljiv le posvečenim posameznikom, temveč se dejavno vključi v dolgoletna prizadevanja za sistematično umestitev filmskega opismenjevanja oziroma filmske vzgoje v kurikule osnovnih in srednjih šol v Sloveniji.

V pričujočem članku bom na kratko orisala institucionalizacijo filmske vede v drugi polovici dvajsetega stoletja in podrobneje komentirala dogajanje v zadnjem desetletju. Opozorila bi rada zlasti na to, da se je ta disciplina pri nas kurikularno umestila v prostor, kjer se stikata teorija in praksa, tu pa se je tesno prepleta še z znanstvenoraziskovalnim delom na področju televizije. To so zelo obetavni temelji, ki pa jih bo treba v prihodnje še krepko utrditi, zlasti s spodbujanjem še intenzivnejših interdisciplinarnih povezav z

drugimi članicami univerze, bistvenega pomena pa bo tudi vzpostavitev mednarodno recenziranega in ustrezno indeksiranega znanstvenega časopisa.

Po drugi svetovni vojni sta filmska kritika in publicistika v Sloveniji doživeli pravi razcvet. Ustanovljena je bila revija *Ekran*, članki o filmih in filmskih ustvarjalcih pa so izhajali tudi v nekaj drugih publikacijah, kot so *Naši razgledi*, *Dialogi* in *Perspektive*. Tu so o filmski umetnosti razpravljali literarni in gledališki zgodovinarji in teoretiki, dramaturgi, pisatelji, sociologi, filozofi in filmski ustvarjalci, mnogi od njih univerzitetni profesorji na svojih področjih, ki pa so svoje ukvarjanje s filmom večinoma razvijali zunaj visokošolskih okvirov, v katerih so sicer delovali. Hkrati pa je tudi filmska veda dobila institucionalno oporo. 1. decembra 1947, dobri dve leti po ustanovitvi Akademije za igralsko umetnost, je prvi predavatelj za zgodovino filmske umetnosti postal France Brenk, ki je v tej vlogi skrbel za širjenje filmskih obzorij bodočih filmskih ustvarjalcev, s svojimi monografijami pa je precej poglobil že pred drugo svetovno vojno postavljene temelje zgodovinenja slovenske kinematografije. Leta 1963 se je Akademija za igralsko umetnost preoblikovala v Akademijo za gledališče, radio, film in televizijo (AGRFT), filmska veda pa je takrat dobila svojo katedro. Leta 1967 se ji je kot asistentka pridružila Tatjana Premk, leta 1972 pa še Vladimir Koch, ki je nato po umetniški poti napredoval vse do naziva izredni profesor, znanstvenega doktorata pa ni dokončal. Sledil je verjetno najpomembnejši institucionalni premik: konec leta 1975 so se vse tri ljubljanske umetniške akademije priključile Univerzi v Ljubljani. Katedra za

zgodovino in teorijo filma in televizije, kot se je zdaj glasilo njeno uradno ime, je tako postala univerzitetna katedra, kar pa ni avtomatično pomenilo tudi njenega znanstvenega razvoja. Igor Koršič, ki je prevzel katedro po Kochovi upokojitvi leta 1981, je doktorski študij zaključil na Švedskem in tako leta 1988 sicer postal prvi predavatelj z doktoratom znanosti na tem področju, toda svoj položaj na akademiji je nekaj let kasneje opisal kot »enosed v defenzivi«, od katedra se pričakuje predvsem negovanje filmofilstva bodočih ustvarjalcev, ne pa tudi ambicioznejši znanstvenoraziskovalni projekti. Slednji so v obliki diplomskih, magistrskih in tudi doktorskih del na temo filma nastajali v okviru drugih članic univerze, a pač pod okriljem oddelkov in kateder, ki se ne posvečajo izključno filmu. Ob koncu dvajsetega stoletja, torej že v samostojni Sloveniji, se je okrepila tudi zunajuniverzitetna raziskovalna, založniška in prevodna dejavnost na področju filmske vede.

V tem metodološko pluralnem, institucionalno razseljenem in razvojno stihijem stanju je filmska veda dočakala bolonjsko prenovu visokošolskega izobraževanja. Ta je bila odtlej deležna številnih očitkov, ki so pogosto povsem utemeljeni; glede filmske vede v Sloveniji pa je bila bolonjska reforma zagotovo predvsem enkratna in odlično izkoriščena priložnost. Na Fakulteti za družbene vede in Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani študentje odtlej redno poslušajo posamezne filmske in televizijske predmete, AGRFT pa je ob štirih obveznih prvostopenjskih predmetih iz zgodovine in teorije filma in televizije leta 2013 prvič razpisala tudi študijska mesta v dveletnem magistrskem programu *Filmski in televizijski študiji*. Katedra in z njo filmska veda sta z bolonjsko prenovu torej končno dobili svoj študijski program, kadrovskemu »enosedu« pa smo se pridružili še drugi znanstveno habilitirani predavatelji, s čimer so se odprle možnosti za načrten interdisciplinarni razvoj institucionalizirane znanstvene discipline.

Ker se disciplina že od druge polovice dvajsetega stoletja naprej metodološko razvija izrazito pluralistično oziroma interdisciplinarno, se to kaže tudi v imenu novega študijskega programa, ki s »študijami« namiguje vsaj na intelektualno dediščino britanskih pionirjev kulturnih študij. Ena od nujnih nalog, ki čaka katedro v najbližji prihodnosti, je zato uskladitev institucionalne nomenklature: še v tem študijskem letu bomo podali pobudo za preimenovanje habilitacijskega področja in katedre za zgodovino in teorijo filma in televizije v habilitacijsko področje in katedro za filmske in televizijske študije.

Morda se zdi, da se je v akademski zgodbo o filmski vedi z bolonjsko prenovu skozi stranska vrata prikradla še televizija. Slednjo se namreč znanstveno že vrsto let ukvarjajo raziskovalci na Fakulteti za družbene vede in Filozofski fakulteti, v okviru katedre za zgodovino in teorijo filma in televizije pa so televizijo do nedavnega vselej nekoliko zasenčile filmske prioritete predavateljev. A situacija je v nekem pogledu vseeno podobna filmski: tudi v televizijskem primeru se za ta predmet preučevanja drugod specializirajo raziskovalci s kateder in področij, ki se ne posvečajo izključno televiziji, bolonjska reforma pa ji je v okviru AGRFT in v povezavi s filmskimi študiji zagotovila disciplinarno avtonomijo. A ne gre le za avtonomijo, ki bi zlahka postala jabolko spora med članicami univerze, ki gojijo podobne raziskovalne interese. Filmski in televizijski študiji so s svojo umeštvitvijo v ponudbo umetniške akademije, na kateri se šolajo bodoči in kjer poučujejo uveljavljeni filmski in televizijski ustvarjalci, pridobili primerjalno prednost, saj se je disciplina s tem umestila v prostor, kjer se stikata in oplajata teorija in praksa, kjer neposreden uvid v predmet raziskovanja in prenos znanj potekata dvosmerno, organsko in neprekinjeno. To pa ni le lokalna prednost filmskih in televizijskih študijev na umetniški akademiji pred znanstvenoraziskovalnim ukvarjanjem s filmom in televizijo na oddelkih in katedrah družboslovnih in humanističnih ved, temveč tudi unikum v širšem evropskem in celo svetovnem merilu, predvsem pa je to zelo obetaven temelj, ki ga bo treba v prihodnje še utrjevati, zlasti s spodbujanjem še intenzivnejših interdisciplinarnih – kadrovskih, predmetnih in projektnih – povezav z drugimi članicami univerze.

Pomembna priložnost za takšno povezovanje se je že pokazala. Leta 2016 je Vlada Republike Slovenije sprejela Strategijo razvoja nacionalnega programa filmske vzgoje, vprašanje kadra, ki bo filmsko vzgojo izvajal, pa je pustila nedorečeno. AGRFT se je tako znašla v idealnem položaju, da v sodelovanju s Filozofsko fakulteto (ki že desetletja izobražuje pedagoški kader za humanistične in družboslovne predmete ter slovenščino in tuje jezike) ponudi pedagoško smer magistrskega programa *Filmski in televizijski študiji*, ki bo sistematično usposabljal kader z ustreznimi kompetencami za poučevanje predmetov s področij filmskih in televizijskih študijev na vseh ravneh izobraževanja. Ta cilj smo formalno začeli uresničevati lani, zdaj čakamo na zele-no luč resornega ministrstva.

Po nekaj letih izvajanja magistrskega programa je postala očitna tudi potreba, da magistrskom filmskih in

televizijskih študijev zagotovimo možnost nadaljevanja študija na doktorski ravni, zato smo že lani podali pobudo, da se v okviru interdisciplinarnega doktorskega študija Humanistika in družboslovje vzpostavi novo področje Filmski in televizijski študiji. Tesno povezan s tem je tudi problem, da v Sloveniji, ki je z *Ekranom* leta 1962 dobila eno najstarejših filmsko-televizijskih revij v Evropi, s *Kinom!* pa leta 2007 še impresivno revijo, ki z vsako številko bralcem pravzaprav ponudi pravcato knjigo poglobljenih filmskih analiz in refleksij, še vedno nimamo mednarodno recenziranega in ustrezno indeksiranega znanstvenega časopisa za področje filmskih in televizijskih študijev. Vzpostavitev takšne periodike bo bistvena za izpopolnitev akademske infrastrukture, ki jo filmski in televizijski študiji potrebujejo za nadaljnji razvoj.

V zadnjem desetletju so bili storjeni pomembni koraki za institucionalno konsolidacijo filmske in televizijske vede v

Sloveniji, hkrati pa so se pokazale tudi bolj in manj prijetne priložnosti, da disciplina pokaže, da ni diskurz, namenjen sam sebi in razumljiv le posvečenim posameznikom, temveč ambiciozna, kritična in angažirana dejavnost. Med prijetnejše priložnosti sodi dejavna vključitev v dolgoletna prizadevanja za sistematično vpeljavo filmskega opismenjevanja v kurikule osnovnih in srednjih šol v Sloveniji, hkrati pa je zadnje leto žal tudi dokončno pokazalo, da filmsko in televizijsko opismenjevanje zagotovo ne more biti neobvezna kurikularna popestritev, temveč sodi v osrčje vzgoje in izobraževanja v demokratični družbi. Zato naj ta pregled razvoja filmskih in televizijskih študijev sklenem z mislijo, da naše magistre in magistrice, profesorje in profesorice ter doktorje in doktorice čaka ogromno dela, saj vstopajo v na- elektreno politično ozračje, v katerem strele najraje udarjajo prav po slovenskih filmskih ustvarjalcih in njihovih kolegih na javnem RTV servisu. ■



Ekipa na snemanju filma 'Maki' (2020).



1319. dan (2017)

»Velikokrat se zgodi, da gre glas vse generacije neopazno mimo. To je v resnici velika škoda.«

ÁRON HORVÁTH BOTKA

Na filmsko režijo sem bil sprejet pri dvaindvajsetih letih. Sprva sem imel popolnoma dodelan načrt. Cilj je bil, da po vsakem uspešno zaključenem letniku filmski portfolio postane bogatejši z referenčnim izdelkom, ki me postopoma, a z zanesljivimi koraki vodi k temu, da postanem prepoznaven avtor nove generacije slovenskih filmarjev. Končni cilj je bil, da bom nekoč snemal celovečerce. Zavedal sem se, da je film dolgotrajen proces in lahko traja leta, da pride do realizacije. Vedel sem, da bom diplomiral, ko bom dopolnil petindvajset let; to je pomenilo, da imam na voljo tri leta, da napišem scenarij, ki ga bom takoj po študiju unovčil na razpisu Slovenskega filmskega centra (SFC). Zdelo se mi je samoumevno, da bom po končani akademiji začel delati kot režiser. S tako zastavljenim ciljem bi bil, ko bi posnel svoj prvenec, v najslabšem primeru star osemindvajset. To so bile mladostniške sanje. Zdaj, ko pišem te stavke, me od mojega naslednjega rojstnega dne loči točno en mesec. Star bom trideset let. Na namizju računalnika čakajo pripravljeni celovečerni scenariji, vendar mi do realizacije prvenca še ni uspelo priti.

Način, na katerega sem razmišljal ob začetku študija, se mi danes zdi hecen, vendar tega mladega nadobudneža popolnoma razumem in mu mogoče celo zavidam. Bil sem naiven, neučakan, vendar prav zaradi tega tako zagnan, toliko bolj svoboden. Vse je bilo mogoče. Sanjal sem o filmskem svetu in z vsako novo idejo, vsakim novim kratkim filmom, se mi je zdelo, da sem bližje prestižu, ki zajema ta plemeniti poklic. Sanjal sem o sodelovanju z že uveljavljenimi igralci in o tem, da mi bo morda nekoč uspelo ustvariti lasten filmski svet, v katerega se bodo gledalci z veseljem vračali, trud pa bo nagrajen z najvišjo možno nagrado – kreativno svobodo, ki bo podprta tudi s strani financerjev. Iz projekta v projekt sem se razvijal. Najprej sem preskakoval več

stopnic hkrati. Nato se je število hitro zmanjšalo. Višje ko sem se povzpел, težje je bilo napredovati. To je bilo neko splošno spoznanje, ki najbrž velja tudi na drugih življenjskih področjih. Čez čas sem opazil, da mi je začetniška, naivna zagnanost začela upadati. Postal sem veliko bolj racionalen, zadržan v idejah in zdi se mi, da sem se tako začel cenzurirati že v samem začetku kreativnega procesa. Zdaj imam občutek, da napredujem le korak po korak in na posamezni stopnici preživim veliko več časa, kot bi si želel. Pred kratkim sem se v pogovoru zalotil, da sem rekel nekaj v tem smislu: »Vem, da bo prej ali slej prišla priložnost za naslednji film, zato nisem več tako neučakan.«

Ne vem, če bi znal opredeliti, ali je bila ta izjava iskrena ali zgolj neka tolažba, ki bi mi olajšala trenutno počutje. Če pomislim, sem v resnici še vedno precej neučakan. Delam na tem, da bi se naslednja ideja v film realizirala čim prej, medtem pa se bodrim, da je »zapravljen« čas, ki mine med projekti, normalne dolžine. Da ne gre za izgubljeno obdobje, pač pa konstruktivno enoto, ki služi osebnemu razvoju, ki ga v danem trenutku še ne morem razumeti, vendar bo imel nekoč v prihodnosti ključno vlogo pri tem, kakšen človek bom postal, kakšne filme bom delal. Da ne bo pomote: ne govorim o tem, da ne počnem nič, da zabušavam in samo čakam, da denar pade z neba. Govorim o tistem obdobju, ki se začne v trenutku, ko se rodi ideja, in zaključi, ko dobiš potrditev, da je projekt podprt in ima zagotovljena sredstva za realizacijo. Govorim o obdobju, ko je največ vloženega dela individualnega, in hkrati, ko se kot ustvarjalec počutim najbolj sam, v negotovosti, saj je želja po ustvarjanju prav v tem obdobju največja, paradoksalno pa se cilj zdi najdlje. Gre za posebno čustveno stanje, v katerem filmarji preživimo večji del svojega življenja. Trenutno sem v prav takem intervalu, ki v sebi

nosi poseben naboj nihanja čustev in razpoloženja. Včasih se mi zazdi, da je vse mogoče, da me nič ne more ustaviti, nato pa sledijo dnevi brezupa in občutka, da sem dokončno obtičal. Kljub temu pa sem ugotovil, da je to posebno stanje zelo pomembno, saj posledično prinese nekakšno razodetje, neke vrste eksistenčni monolog. Ta je poln banalnih, a zelo relevantnih vprašanj, kot sta recimo »Kaj sploh delam s svojim življenjem?« ali »A mi je treba tega?«.

Zavedam se, da ne gre za revolucionarno prevpraševanje, te teme so že zdavnaj predelovali velikani filmskega sveta. Tarkovski je celo napisal knjigo *Ujeti čas*, v kateri med drugim posveča razmislek prav temu prostoru, ki nastane med filmskimi projekti. Poleg tega se prav tako zavedam, da na ta vprašanja ni enoznačnih odgovorov. Zame je to novo, popolnoma neznano poglavje v življenju, kjer se počutim precej sam. In ker se s to ponavljajočo entiteto dvigov in padcev še nisem popolnoma naučil živeti, sem se odločil, da vprašam, kako se glede tega počutijo nekateri kolegi, filmske ustvarjalke in ustvarjalci moje generacije (tisti pod trideset). Zanimalo me je, kako oni premostijo to obdobje negotovosti in kako se soočajo s tem načinom življenja.

O prihodnosti in pogojih filmskega ustvarjanja sem se tako pogovarjal z mlajšimi predstavniki slovenskega filma, **Augustom Adrianom Braatzem, Ester Ivakič, Domnom Martinčičem, Leom Černicem, Martinom Drakslerjem, Mihom Likarjem in Emo Muc.** Nekateri izmed njih trenutno končujejo študij, drugi pa so že diplomirali iz filmske in TV-režije ter v zadnjih letih karseda aktivno prispevajo k domači avdiovizualni sceni. To, da so vsi izšolani režiserji, je bilo zame prvotno izhodišče, saj je med filmskimi poklici ta najbolj abstrakten. Ustvarjalci so z mano delili svoje misli, prepričanja, skrbi in izkušnje, s tem pa odprli veliko zanimivih, ključnih vprašanj na temo nenehno spreminjajočega se medija.

Omenjene avtorice in avtorji, ki so prisotni v našem prostoru, kljub trenutnim filmskim razmeram iščejo načine za ustvarjanje. Pogovor je potekal zelo sproščeno, saj sem želel, da se trendov, aktualnih sprememb ter novitet v filmskem svetu, ki jih opažamo tako pri nas kot v tujini, dotaknemo preko lastnih izkušenj.

Drugi, ampak zelo pomemben razlog, da sem si želel slišati mnenje prav te generacije, je, da je v našem okolju še ogromno mlade energije in kreativne svobode, ki je le včasih prepoznana pravočasno, zaradi česar se izgubi prevelik del kreativnosti, ki jo imajo ustvarjalci le do določene starosti.

Pogovor sem začel s vprašanjem »Zakaj si se odločil_a da se boš ukvarjal_a s filmom?«. Tako splošno vprašanje sem

postavil namenoma, saj veliko pove o tem, kakšno predstavo ima posameznik o filmskem poklicu.

»Ko sem se vpisala na faks, si nisem nič predstavljala. Pomembno mi je bilo, da se lahko intuitivno izražam,« je dejala Ester Ivakič. Podobno kot Ester se nas je večina odločila za ta poklic oz. študij, ker smo čutili ljubezen do ustvarjanja in do zgodb, ki jih pripoveduje platno. »Med študijem se nisem zavedal, kaj me čaka po faksu, zato sem bil tako svoboden,« se spominja Leo.

Vsak od nas je imel najljubši film, igralca, mogoče celo režiserja, ki ga je navdušil do te mere, da se je naivno, ne vedoč, v kaj se spušča, opogumil in tudi sam stopil v vlogo filmskega ustvarjalca. Proces delanja filma te v trenutku zasvoji. Kmalu se zaveš, da ustvarjanje filma ni poklic, temveč način življenja. »Moja pričakovanja so se nekako sploh vzpostavila med faksom, saj prej nisem imela neposrednega stika s filmskim in televizijskim ustvarjanjem in nisem niti vedela, kaj naj pričakujem. Po tem pa te sam proces filma nekako posrka vase,« pove Ema.

Ker smo vsi odrasčali v svetu, kjer dominira celovečerna forma, je bil naš prvotni cilj, da bomo nekoč postali režiserke in režiserji, ki bomo ustvarjali v tej formi. Nato pa so se odprla vrata avdiovizualnega medija, kjer smo spoznali, da je možnosti še in še. Nekateri so odkrili animacijo, drugi dokumentarni film, vsi pa smo se poskusili v formi kratkega filma. »Na tem področju sem začel ustvarjati, da bi se lahko izražal. Seveda je bil od vedno cilj narediti celovečerni film, ki me bo definiral kot avtorja. Da bom naslednji Scorsese (smeh). Če pomislim, je res smešno, kako sem bil naiven in kakšen zagon mi je to dalo,« svoje začetke opiše August.

V času izobraževanja na akademiji smo se poglobili v filmske svetove. Poudarek je bil na procesu ustvarjanja filmov. Teorije je bilo zadosti, prakse še več. Zasuti z delom smo hiteli z oddajo nalog, ki so postale tedenska obveznost. Naš svet se je zožil med stene AGRFT in z njim tudi problemi. Bilo je pestro, a kreativno. Naporno, a tudi koristno. Vendar sem pozneje ugotovil, da ni bilo prav zares življenjsko: ko sem po zaključenem študiju s ponosom prevzel diplomo in naziv diplomiranega filmskega in televizijskega režiserja, sem se namreč naenkrat zavedel, da o realnosti filmskega poklica ne vem skoraj nič.

Martin Draksler, ki trenutno končuje svoj diplomski film in razmišlja o nadaljevanju študija na magistrski smeri, preprosto, a celostno zajame občutek, ki ga občuti večina študentov filmske smeri pred zaključkom. »Ko končaš faks, se ne zavedaš situacije. Prideš iz okolja, kjer tri leta delaš z dobrim

ritmom, v varnem okolju. Potem pa se filmski ustvarjalci za-
tečemo v neke sorodne forme, recimo videospote, ker tistega,
za kar smo se učili, ne moremo delati.« Podobne občutke po
zaključku študija na AGRFT deli tudi Leo, ki pravi: »Po filmski
idili ustvarjalnosti sem se naenkrat zavedel prvih omejitev.«

Nekdo, ki je prej ustvarjal pod okriljem institucije, ki
mu je pomagala realizirati ideje, se v trenutku znajde sam.
Kreativne probleme nadomestijo birokratski. Sledi neke
vrste *reality check*, ki je del odraščanja in začetek neke sa-
mostojne ustvarjalne poti. Redkim uspe, da začnejo takoj po
zaključenem študiju delati na celovečernem projektu. Ester
svojo priložnost opiše kot srečno naključje: »Ko sem zaklju-
čevala magistrski film, me je na srečo našel projekt in sem
takoj nadaljevala z delom. Od tega je že tri leta in vsak korak
naprej zahteva zelo veliko časa in potrpežljivosti.« August, ki
je od zaključka študija že sodeloval pri treh celovečernih fil-
mih kot asistent režije, pa pravi: »Kot asistent sem moral dati
svoj (kreativni) jaz na stran zaradi določenih pričakovanj,
kakšna mora biti oseba, ki zavzema to funkcijo. Četudi samo
za krajše obdobje, je bilo najtežje, da sem moral zatreti ravno
to, zaradi česar sem prvotno izbral poklic režiserja.«

Trenutno nam ne preostane nič drugega, kot da svoje pro-
jekte, ki ciljajo na razpise, razvijamo v prostem času, za zasl-
žek pa delamo na področju komerciale; od promocijskih vide-
ov, reklamnih filmčkov in spletnih serij do asistenc. Včasih se
celo zgodi, da opravljamo različne funkcije; nastopimo v vlogi
montažerja, tajnika ali tajnice režije, vse do grafičnega obliko-
valca. Delamo vse, da pokrijemo mesečne stroške, predvsem
pa zato, da ohranimo stik z ustvarjanjem filmov. »Kot filmski
ustvarjalci smo se primorani prilagoditi. Moramo ostati odprti
za razne forme, aktivno spremljati kulturno politiko in biti
dejavno prisotni, če želimo spet dobiti možnosti režije. Veliko
nas je režiserjev v tako majhni državi, zato lahko dolgo traja,
da vsak pride na vrsto,« svoj razmislek nadaljuje Martin.

Poraja se mi misel, da živimo v prepričanju, da delamo
kot režiserji, medtem pa lahko mine več let, preden se zave-
mo, da smo izgubili stik s tistim, zaradi česar smo se sploh
podali v ta poklic. Ali smo sploh režiserji, če ne naredimo
vsaj enega avtorskega projekta na leto?

Leo Černic in Domen Martinčič sta se odločila za nada-
ljevanje študija v tujini. »Po diplomii sem pobegnil v Italijo.
Tu se počutim zdaj veliko bolj varno, kar mi daje neke vrste
mir za ustvarjanje. Slovenija je res majhna in si zaradi tega
lahko hitro izpostavljen. Pričakovanja so lahko večja,« o
nadaljevanju študija v Italiji pove Leo. »Ko sem leta 2016 s
Katarino Morano posnel njen magistrski film, mi je to dalo

pogum, da se preusmerim v snemanje. Režija me prav tako
veseli in rad režiram, ampak nas je v Sloveniji res veliko in
precej boleče je bilo spoznanje, da je ljudi, ki cenijo to, kar
nudimo, zelo malo. Najbrž je bil to tudi razlog za moj odhod.
Seveda to ne pomeni, da se ne bi rad vrnil. Daleč od tega.
Najrajši bi ustvarjal doma, ampak bo to žal možno samo, če
bodo dani pravi pogoji,« dodaja Domen, ki trenutno študira
filmsko snemanje v Zagrebu. Opogumiti se in zapustiti dom,
to nikakor ni enostavno. Še posebej ker v času akademije
večinoma nastanejo manjše delovne ekipe ljudi, s katerimi se
sodelovanje po navadi nadaljuje tudi po študiju. V tujini se je
treba znova uveljaviti in začeti od začetka.

Diplomski film pomeni neke vrste vstopno točko v pro-
fesionalni svet, ki usmeri pozornost na mlade avtorje. Na
lokalni ravni imajo študentski filmi velik pomen, vendar bi
jih lahko akademija še bolj promovirala. Preko zaključnih
filmov se po navadi zgodijo sodelovanja z že uveljavljenimi
produkcijami, vendar je novega filmskega kadra na letni
ravni še vedno preveč, zato mladi filmarji večinoma delamo
na komercialnih projektih kot asistenti ali pomočniki. Kaj
torej delamo tisti, ki smo se po študiju odločili, da poskusimo
ustvarjati v domačem okolju? »Želim si delati igrane serije,
predvsem kako avtorsko serijo. Ta želja je enakovredna želji
režirati celovečerni film. Od zaključka študija sem pri celo-
večercih sodelovala kot asistentka režije, v tem delu uživam
in pridobila sem dragocene izkušnje, ki mi koristijo tudi, ko
sama režiram. Je pa res, da je enkrat treba potegniti črto in
stopiti korak naprej, ker se mi zdi, da potem producenti nate-
gledajo kot na asistenta in ne režiserja; enaka je moja izkuš-
nja pri serijah,« pravi Ema.

Tudi Miha je eden tistih, ki veliko dela kot asistent režije
pri spletnih serijah: »Če delaš kot asistent, sproti težko raz-
vijaš svoje stvari. Imel sem primer, ko sem ob asistenci želel
izpeljati manjši glasbeni video in sem tako spal samo pet
ur na dan. Vendar to človek še nekako zdrži. Večji problem
vidim v miselnem preskoku. Kot asistent se ukvarjam z bolj
birokratskimi, organizacijskimi problemi, zato je med tovr-
stnim delom težko kar nenadoma 'vklopiti' kreativno.« Martin
o kombiniranju ustvarjalnosti in komercialnih projektov
razmišlja podobno: »V resnici smo zelo lačni filmov, ampak
imam vseeno občutek, da prosim preveč, če izrazim željo, da
bi lahko snemal filme. Ko sem se vpisal na akademijo, sem
mislil, da filme delajo samo tisti najbolj nadarjeni. Zdaj pa
vidim, da se interes porazgubi. Ljudje se preusmerijo in do
filma se prebijejo samo najbolj vztrajni. Seveda razmišljam
o tem, da bi nadaljeval študij, saj mi to ponuja še magistrski

film v okrilju akademije. Rad pa bi tudi nabral izkušnje, vendar sem do vloge asistenta režije rahlo zadržan. Nevarno je, ker ljudje hitro pozabijo na to, da si režiser.«

Na srečo projektno delo, kot je biti asistent pri seriji, traja le nekaj mesecev in se potem lahko posvetimo lastnim projektom. Kaj se zgodi v tem primeru? Kakšne so takrat možnosti? Likar nadaljuje: »Če scenarijev ne pišeš sam, imaš zelo malo možnosti za režiranje lastnih projektov. Pri nas še vedno ni toliko scenaristov, da bi imel možnost izbora zgodbe po lastnem okusu. Prevečkrat moram stopiti v različne vloge (scenarist, producent ...), če želim ustvarjati. To je utrujajoče in jemlje primarni fokus. Poleg tega za bolj resne projekte, kot je recimo celovečerni film, ne morem, niti ne želim opravljati vseh teh funkcij. To bi bil samomor.«

Razlog, da smo se odločili za ta poklic, je film. Za ustvarjanje filma potrebuješ veliko denarja, v Sloveniji pa so edina možnost financiranja javni razpisi. Na razpisih štejejo reference, ki pa jih težko nabereš, če ne dobiš priložnosti, kar je po Leovem mnenju začaran krog: »Kratki filmi podpirajo mlade avtorje, ampak je tega zelo malo. Enako velja za prvence, financiranje na letni ravni se odvija samo 'ena po ena'. Sprašujem se, kako se dokazati in nabirati reference, če ni priložnosti. Ne velja, da vedno delajo isti ljudje, delajo različni in reciklira se, problem je v količini financiranja.«

Miha pa se zaradi istega razloga sprašuje o relevantnosti tematik: »Kaj je dovolj velika tema, da bo čez šest let, ko bom mogoče dobil sredstva, še vedno dovolj pomembna?« To vprašanje je tudi zame zelo pomembno, saj imam izkušnjo s pisanjem scenarija, katerega zametki segajo v leto 2014. Od takrat se je veliko zgodilo. Sam sem se spremenil in z mano tudi vsebina scenarija. Tudi če mi uspe ohraniti idejno raven, se zavedam, da bom v nekem trenutku predelal problematike, ki jih obravnavam v tej zgodbi, in po tem več ne bom imel potrebe, da ustvarim ta film. Kar je na neki način izgubljena priložnost. Živeti toliko časa s scenarijem, ki obravnava določene teme, je naporno, ampak hkrati del ustvarjalnega procesa.

Ema opozarja na problem mladih tudi na področju serij: »Malo sem razočarana, da je težko dobiti mesto režiserja pri serijah, ki so v velikem razmahu, a so vrata tam praktično zaprta. Večinoma delajo eni in isti, v glavnem moški, ki hkrati sodelujejo pri več projektih. Zdi se mi, da bi tu moral biti prostor za mlade, saj nas je precej, ki bi radi delali serije. Pri serijah sem delala kot asistentka ali tajnica režije z napačno miselnostjo, da nimam dovolj izkušenj, da me produkcija ne pozna in da bom morda pozneje dobila priložnost kot režiserka. Lahko delaš kot asistent, tajnik režije, a kljub

dolgotrajnemu in dobremu sodelovanju ne prideš do dela kot režiser_ka. Vmes sem režirala spletno serijo **LP, Lena** (2018–2020, Eva Tomažin in Žan Žveplan), si pridobila režijske izkušnje na nacionalni in komercialni televiziji ter sprotih manjših projektih in v okviru magistrskega študija na AGRFT posnela pilot za svojo TV-serijo. Pri kolegih, ki se jim je v nekem trenutku zgodil preboj, pa opažam, da se jim nove priložnosti ponujajo večkrat. Dogaja se tudi, da projekt začneš kot režiser, ki ga je izbral producent, pa te zamenjajo, ker na pomembno mesto v ekipi vstopi nekdo nov, ki te ne pozna. In si v začaranem krogu. Obstajajo timi, ki sodelujejo med seboj, in če nisi v pravem timu, lahko odpadeš s projekta, tudi če je bilo tvoje sodelovanje že potrjeno. V smislu avtorstva se mi zdi, da produkcija serij lahko ponuja veliko, ampak priložnost je do zdaj dobila le peščica.«

Skoraj vsak, ki je dovolj potrpežljiv in vztrajen, pride na vrsto in ima možnost delati film. Res je, da vmes mine »pol stoletja«, vendar možnost ostaja. Med čakanjem na razpise smo primorani poiskati alternative. V času poletnih dopustov delamo gverilske kratke in eksperimentalne filme, da potešimo potrebo po ustvarjanju. Med drugim režiramo tudi glasbene videe, ki lokalnim glasbenikom prinesejo dodatno prepoznavnost, nam filmarjem pa neke vrste svobodo za kreativno.

Iz meseca v mesec je treba poravnati račune, in čeprav je režija naš poklic, za katerega naj bi bili (vsaj približno) primerno plačani, ti prihodki prepogosto ne predstavljajo niti minimalne mesečne plače. Poleg omenjene težave pa se pojavlja tudi paradoks dostopnosti medija. Po eni strani nam dostopnost morja tehnologije pomaga pri nizko- ali brezbudžetnih projektih, a hkrati ravno zato izšolan režiser pri komercialnih projektih postopoma izgublja svoje mesto.

Že omenjeni glasbeni videospoti se pogosto delajo z minimalnimi sredstvi ali celo brez njih, za reference mladih avtorjev, ki zagnani proizvajamo slikovno količino. Zdi se mi, da je publika postala imuna na nove vsebine, obenem pa so tudi nekateri kreativni sektorji (kostumografija, scenografija ...) začeli izgubljati svoj pomen, saj so finančno prikrajšane snemalne ekipe pogosto skrčene le na režiserja in snemalca ali celo na eno samo osebo, ki nastopi v funkciji vseh sektorjev hkrati. V tujini se ta trend že spreminja v popolnoma nove hibridne forme, mešane s socialnimi omrežji. Tik-tok in podobne platforme so tiste, ki postavljajo komercialne avdiovizualne trende.

Generacijam, ki odraščajo s pametnimi telefoni in socialnimi mediji, je uporaba raznih snemalnih aplikacij ter montažnih programov samoumevna. Splet je zasut z vlogerji,

Ekipa na snemanju za projekt Odrisi svetlobe tam norri je vse naše življenje.



Na snemanju filma Ne pozabi dihati (2019), foto: Željko Stevanić





Nu smemanju filma Deléki (2020), foto: Ina Ferlan



Gardnerba (2018), foto: Dejan Uliaga

ki na dnevni bazi nalagajo neskončne količine podatkov, ti pa imajo moč, da preoblikujejo cele generacije po svoji podobi. Izgublja se identiteta in v plazu informacij je vse manj prostora za notranji monolog, ki je nujen za zmožnost lastne presoje. Prihaja do popolnega razvrednotenja stroke in filmski ustvarjalci smo se primorani prilagoditi, saj konkuriramo z vsakim, ki ima pametni telefon s kamero in obvlada osnovne koncepte montaže. »Mislim, da nas kot 'upravljalcev orodja' v določenih formah ne bodo več potrebovali. Kar obvladamo mi, dela že vsak influencer. Mogoče gre le za nekakšen trend, ki ne bo trajal zelo dolgo, ampak je relevanten, saj spreminja odnos do avdiovizualnega medija. Vse ima svoje prednosti in slabosti, dejstvo pa je, da moramo ostati odprti za nove forme,« o pojavu razmišlja Ester.

Kaj nam preostane? Na SFC smo na čakanju, na komercialnih projektih pa konkuriramo z influencerji. Kako torej vidimo prihodnost AV prostora? Za kaj si prizadevamo? Kakšen je naš prispevek k slovenski filmski krajini? Ko sem postavil ta vprašanja med kolegicami in kolegi, sem začutil optimizem z grenkim priokusom. Vsi se nekako zavedamo redkih priložnosti, vendar v upanju, da bomo lahko svobodno ustvarjali, zapiramo oči pred resnico. »Dogajajo se velike reforme. Pozdravljam razvoj mlajših produkcij. Mogoče celo več priložnosti vidim v režiranju serij. Nič ni narobe s tem, da je vstopna točka režiranje serije, vendar cilj še vedno ostaja film. Trenutno sem star petindvajset let. Upam, da bo šlo vse po sreči in mi uspe do tridesetega realizirati celovečerni film. V vmesnem obdobju pa je dobro, da je človek odprt do vseh form, če ima priložnost delati kot režiser in ne samo kot asistent,« pravi Miha.

Ne samo pri nas, po vsem svetu se dogajajo spremembe. Trenutna situacija je pospešila spletno distribucijo in praktično ni več platforme videa na zahtevo (VOD), ki ne bi proizvajala lastnih filmskih vsebin. Samo vprašanje časa je, kdaj bo ta trend prispel tudi do nas. »Pri stvareh, ki jih trenutno režiram, imam avtorsko svobodo in se jih lotevam kreativno. In čeprav to morda niso medijsko najbolj odmevni projekti, se oklepam upanja, da se kmalu ponudi priložnost, ko bomo lahko (če govorim o serijah) režirali, kar si najbolj želimo, da bomo imeli avtorsko svobodo, da bomo gledalcem lahko ponudili čim več kakovostnih slovenskih vsebin. Da ne bomo več kupovali licenc, scenarijev in oddaj, ampak jih bomo izvažali. Želim si, da bi bili gledalci zahtevni in da bi lahko sami čim bolj zadostili njihovim željam,« razmišlja Ema.

»Velikokrat preberem komentarje pod članki o filmih na strani RTV, in vsakič me zamori, ker vidim, da Slovenci še

vedno mislijo, da je slovenski film negledljiv in zamorjen ter da ničesar ne dosežemo. Ampak od vsega je še vedno močnejša ljubezen do filma; upanje mi daje, da je film skupinsko delo. Preveč se imam dobro v procesu ustvarjanja, da bi nehala delati filme,« pove Ester.

Ob njenih mislih se mi poraja vprašanje domače publike in njenega odnosa do slovenskega filma. Čeprav v zadnjih letih slovenski avtorji pogosteje beležijo vidne dosežke v tujini, domača publika še vedno ne razume (finančnih) okoliščin nastanka filma; ko primerjajo slovenski film s tujo komercialno produkcijo, večinoma sodijo le končni izdelek. Kljub temu da je na razpolago vse več domačih avdiovizualnih vsebin (spletne serije, serije nacionalnega programa), se količina posnetih filmov na leto manjša. Postopek razbijanja stigme, da je slovenski film dolgočasen, zamorjen in negledljiv, pa ostaja dolgoročen izziv.

Menim, da je raznolikost vsebin ključnega pomena. Na ta način bi se filmi dotaknili širše publike. Mladi čutimo odgovornost in potrebo, da bi ustvarjali dobre vsebine in prispevali k temu procesu. Želimo biti slišani in verjamemo, da je tudi pri nas mogoče ustvariti filme (in serije), ki jih lahko postavimo ob bok katere koli svetovne produkcije. Ali kot pravi August: »V času študija smo vsi prepričani, da ima vsak od nas zelo poseben, edinstven pogled in ideje. Pozneje, ko pridejo komercialni projekti, s katerimi se človek preživlja, se ta pogled lahko hitro porazgubi, ker je zelo malo možnosti za kreativno izražanje.« Velikokrat se zgodi, da gre tako glas vse generacije neopazno mimo. To je v resnici velika škoda.

Kljub temu držimo glavo pokončno in ustvarjamo nove filme, nove serije, nove glasbene videe, ki dohitevajo svetovne trende. Avdiovizualni prostor, kot ga je vajeno slovensko občinstvo, se počasi spreminja. In kljub grenkemu priokusu ob trenutni situaciji me veseli, da sem začutil kolektivni zanos, ki kaže, da nismo pripravljeni kar tako odnehati. In če si, tako kot takrat pri dvaindvajsetih letih, ko sem bil sprejet na akademijo, ponovno zastavim vprašanje, kaj si želim v življenju, odgovor ostaja enak. Resnično si ne želim početi nič drugega, želim pripovedovati zgodbe. Do neke mere še vedno ohranjam ta naivni zagon, da se bo nekoč obrestovalo. Veliko časa in energije sem vložil v ta študij. Ustvarjam s srcem in korak po korak napredujem. Seveda pomislim na tujino, vendar nočem zapustiti domačega okolja in ljudi, ki mi pomenijo največ, konec koncev od tu črparam. V upanju na spremembe mi ne preostane drugega, kot da se nasmehnem in si rečem – AVANTI! – samo naprej! ■



Maks (2020)



Dečki (2020), foto: Sašo Štih

Mogoče smo poimenovali stvari z njihovimi imeni

PETER ŽARGI

Če želimo opredeliti, kakšna naj bi bila filmska kritika, moramo najprej opredeliti, kaj naj kritika pomeni. Najpogosteje razlikujemo med dvema pojmom, in sicer kritiko kot teorijo ter kritiko kot recenzijo – torej publicistično, po navadi poljudno-humanistično oceno nekega dela. Prvi pojem vidi kritiko pravzaprav kot film v teoriji oz. teoretski vidik filmske prakse, če si sposodimo poimenovanje dveh ravni arhitekture, kot ju pojmuje Petra Čeferin v svoji knjigi *Niti uporabni niti estetski objekt. Strukturna logika arhitekture* (2016) – h kateremu se bomo kasneje vrnili ravno za pomoč pri določanju optimalne kritiške pozicije. A zaradi izrazito poljudne in dostopne narave filma nas za tokratni razmislek bolj zanima kritika-ocena, torej kritika v obliki, ki ima neprestan stik tudi z laično javnostjo, vendar je (oz. bi morala biti) nujno pogojena prav tako s kritiko-teorijo in je posledično tudi sama del filmske teoretske prakse.

Kritik-recenzent vsekakor ni interpret tistega, kar je avtor želel povedati – kot nam to rado predstavi naše šolstvo –, temveč analizira tisto, kar v filmu preprosto biva. Ni le ustvarjalec/dekonstruktor kanona, temveč tudi soustvarjalec javne percepcije filma. Tako kot je popularna kultura pomenila spremembo paradigme do te mere, da se je znotraj te industrijsko in potrošniško zastavljene kulture začela umetnost na novo določevati in razvijati, to velja tudi za spremljajočo kritiko. V času, ki je v marsičem potencirana turbulenca prelomov v umetnosti z začetka 20. stoletja, se kritiki skozi dnevno legitimacijo masovne kulture in mnoštva kulturnih informacij (ki so glede na zahtevano hitrost svoje produkcije lahko le površinske) obenem ponuja obilica kanalov do gledalstva, hkrati pa ji grozi popolna prevlada instantnega in nepoglobljenega. Za razliko od dosedanjih dinamik med

kritiko in družbo pa kritika danes le redko naleti na izrazit odpor oz. protinapad – z izjemo občasnih izbruhov kakšnega gledališkega režiserja; pogosteje se jo nevtralizira na najbolj perfiden način, ki ga sodobna družbena ureditev zahodnega sveta premore: z ignoriranjem, preglasitvijo, ali pa še nevarneje – s prikimavanjem. Kako se znotraj takšnega okolja torej najprej opredeliti in potem skozenj tudi navigirati?

V prej omenjeni *Strukturni logiki arhitekture* avtorica velik del pozornosti posveti štirim pozicijam, ki jih arhitektura po navadi zavzame v odnosu do sveta, in njihovim pomanjkljivostim. Te pozicije so razpete med pristajanjem na družbeno realnost in med kritičnim poseganjem v družbeno realnost, ter med določanjem samega sebe v odnosu do določanja drugih zunanjih dejavnikov. Čeferin jih deli na:

1. tržno pozicijo – ki se ravna po zahtevah trga; določajo jo trg in želje ljudi, kritično poseganje pa ji je povsem tuje;
2. pozicijo imperativa invencije – ki živi le za novost; določa se sama, vendar ne želi toliko spreminjati sveta kot izkoristiti možnosti, ki jih trenutni čas ponuja oz. narekuje;
3. pozicijo odpora – ki nasprotuje vpetosti v tržno-inovativno logiko in zahteva družbeno-kritično delovanje kot svojo bit, svoj smisel (a je vedno podvržena redukciji in »službi sodobnega spektakla«: arhitektura odpora logiki in delovanju kapitalizma, zato je ne-močna – npr. trajnostna arhitektura, ki preide v trend in dobičkonosnost);
4. pozicija družbenega reformizma – zunanja določenost preko družbenih zahtev in kritičnost do pogleda, da ima arhitektura svojevrstno pozicijo oz. kakršen

koli smisel razen tistega, kar se od nje družbeno pričakuje. Tako deluje izključno preko kratkoročnih izboljšav krajšega dometa, ki se zdijo kot »trenutne zmage«, vendar jih neoliberalizem pravzaprav podpira in s tem izkorišča, saj mu služijo za prikrivanje nedelovanja na dolgi rok in »nepripravljenosti reprogramiranja družbenih struktur«.

Izmed teh štirih pozicij avtorica kot najzanimivejšo in najrelevantnejšo vidi tretjo, saj se edina pojmuje kot resnična pozicija odpora, vendar ji poleg nezavednega služenja sistemu tudi očita, da ne uvidi, »da je (...) kreativna dejavnost, ki določa samo sebe. Ne vidi in ne zna razviti resničnega dometa svojega razumevanja arhitekture kot samodoločujoče se dejavnosti, ki si sama zadaja svoje specifične probleme, cilje in smotre ...«

Tudi filmska kritika biva v sorodnih pozicijah in koncu koncev je film kot produkt mnogih dejavnikov in oseb s svojo vseprisotnostjo in dostopnostjo, ki ju pogosto izkoristi za družbeno kritičnost, v marsičem soroden arhitekturi. Hkrati je izredno vpet v kapital, saj predstavlja tisto umetnost, za katero je bilo še do nedavnega potrebno največje finančno zaledje. To se bo sicer vedno bolj spreminjalo z novimi tehnologijami, kot smo videli že pri filmih, posnetih s telefoni – kot npr. **Tangerine** (2015, Sean Baker), ki je bil celo v igri za oskarja. A vseeno ostaja povprečen film v teku samega nastajanja (tudi če odmislimo kasnejši marketing in promocijo) logistično neprimerno večji zalogaj od glasbe, preostale vizualne umetnosti in literature. Zgoraj omenjenih pozicij arhitekture seveda ne moremo preslikati na filmsko teorijo v celoti, lahko pa v njih vidimo marsikatero podobnost. Za nas je zanimiv predvsem odnos pozicij do možnosti kritičnosti in vpetost filmske kritike v sodobne družbene sisteme ter njeno delovanje znotraj njih.

Najprej pogledjmo, kako se pri filmski kritiki kaže omenjena vpetost v sistem, ki *a priori* zavrača kritičnost s tem, da si jo prisvoji, popredalčka in vedno preoblikuje v svojo korist. Prvi vidnejši zaplet je (prepogosto zabrisana) meja med promocijo in kritiško publicistiko, tako poklicno kot tudi slogovno pri pisanju. Zaradi prekarne narave večine kulturniških poklicev se filmski kritiki skoraj po pravilu znajdemo v na videz sorodnih, vendar nemalokrat kontradiktornih si vlogah: filmski publicist, kurator, promotor, organizator, voditelj ali povezovalc s filmom povezanih dogodkov, torej okroglih miz, delavnic in festivalov. Takšno udejstvovanje seveda pogosto zahteva določeno mero diplomacije in tudi popuščanja glede kritičnosti, saj bi drugače

v slovenskem filmskem prostoru kmalu ostali brez poznanstev za delo in materiala za izvajanje omenjenih aktivnosti. Tako se na festivalih pogosto pripeti, da med kritiško srenjo (ki po navadi predstavlja ogromen del občinstva) završi o določenem filmu neki res uniformno mlačen odziv, a v luči ostale konkurence in po nuji publicistike ta odziv počasi, kot izredno ponesrečena igra telefončkov, preide v slavo-spev v končnem članku, ki – posebej pri filmih našega okolja, ki pa so oz. bi morali biti za naš prostor najpomembnejši – redko prevprašuje karkoli. In da ne bo pomote, tudi najboljši film si zasluži prevpraševanja v obliki podrobne analize, ki omogoča tako avtorjem kot posledično celotnemu kulturnemu prostoru nadaljnjo rast. Pravzaprav si dobri filmi analizo zaslužijo še toliko bolj, a skozi nerodno kombinacijo kritiške dobrodušnosti do obetavnih filmov in neprijetno utesnjenostjo scene ter prej omenjene vpetosti kritika v različne vloge po navadi dospemo le do dobrodušnega trepljanja po ramah ali slepe hvale. Ta intrakulturniški dogovor, ki omogoča kamuflačo po principu zeber v savani, ki se kamuflirajo ne glede na okolico, temveč glede na lastno množico, vodi v začaran krog. Dovolj je že to, da se kritiško uspešni avtorji lahko pogosto vseeno poslovijo od denarja za naslednji projekt, tako pa se lahko poslovijo še od kakršnegakoli konstruktivnega zunanjega vpogleda v lastno delo ali soudeležbe v konstruktivni in podrobni debati, katere namen ni nenehno upravičevanje filmarstva, temveč ukvarjanje s filmsko umetnostjo.

S takšnim pajdašenjem pa kritiki hote ali nehote utrjujejo tudi vzorce, ki slovenski film že desetletja odtujujejo od občinstva in mu spodbijajo ugled. Tako je pri filmu, ki – po pogovorih in recenzijah sodeč – naleti na neodobravanje ali vsaj ravnodušnost stroke, lahko potencialni učinek tistih nekaj pravih kritik¹ povsem izgubljen v poplavi pasivnega odobravanja preko povsem reporterskih omemb tega istega filma. Diskusije, krožki ter pedagoška udejstvovanja se lahko po zgledu šolskega sistema mirno vrtijo okoli popolnih smeti, dokler najdejo dovolj navlake za eno uro pogovora; tako lahko postanejo tista minimalna potrditev naše prisotnosti v filmski sferi, ki služi predvsem statusu, simbolnemu kapitalu, žalostnemu prekarneemu zaslužku in upravičevanju le-tega. Ker pa je seveda lažje tkati to mrežo okoli neškodljive, kimajoče pozicije, se s tem hkrati redči dejansko kritično-analitično razmišljanje ter potencira odobravanje filmov skozi domačnost, ne skozi analizo. Te aktivnosti lahko ob nepazljivosti ustvarijo

1 Pravih v smislu izdelanosti cilja in opiranja na filmsko teorijo.

kulturno krajino, ki se, po besedah Rema Koolhaasa, čigar esej *Junkspace* uvede *Strukturno logiko arhitekture*, »premika brezciljno v stran, kot rakovica na LSD-ju«. In ko se ustvarjalci enkrat naučijo prisesati na tiste elemente domačnosti, ki v očeh nepoglobljene raziskave slikajo filmskost, se povprečnost teh nepresežkov le še množi. Kritika bi morala, po drugi strani, kot lovski pes najti specifično sled, ne pa markirati spotoma vsakega grma ter obljati vsake veverice.

Treba se bo odločiti, ali si lahko dovolimo, da naša medijska prisotnost vsebuje neselektivno promoviranje vseh filmskih vsebin, teženj s printscreeni sestankov ali pa raztresanje z emotikoni na identičen način, kot to počno bodisi Instagram vplivniki bodisi slovenska policija, vlada in finančni urad. Nenehno grabljenje pozornosti preko takšnih intermezzov, delno z namenom samopotrditve, delno v paniki pred pozabo in neaktualnostjo, je resnično suboptimalno razporejanje energije. Produciranje in posredovanje bežno-filmskih vsebin zavoljo obvezne medijske prisotnosti prevpije kakovostno vsebino, zlasti ob vse slabši koncentraciji sodobnega občinstva. Kritiku tako pravzaprav grozi, da postane birokrat, bolj zaposlen s produciranjem reklam; reklame pa so nevarne, ker se producirajo hitreje od kritike in jo nevtralizirajo preprosto s količino impulzov in absurdno količino informacij, ki jih v vedno bolj zreducirani verziji dobivamo dnevno.

Kritika potrebuje ravno nasprotje tega – večkratni, ponavljajoči se fokus na ožji izbor najkakovostnejših vsebin. Ker če se mnenja oblikujejo s pomočjo ljudi, ki so le medij za tuje ideje, brez lastne sinteze misli, potem to spet prispeva k neke vrste hologramski kritiki. Ta gre skozi vse ustrezne gibe, vendar ne producira resnično kritiške vsebine, temveč le igra igro tiste kulture, ki se najraje skriva za ikonografijo ali pa udarniški krilaticami in intervencijami, torej ravno tistimi kratkoročnimi in navideznimi rešitvami, ki jih neoliberalizem tako obožuje. Takšno delovanje je posebej nazadnjaško v okoliščinah finančne stiske, kakršno slovenski film redno doživlja. Ta tiska še toliko bolj prisili ustvarjalce, da se borijo pod skupnim imenovalcem; vendar ravno izenačevanje slovenskega filma kot »krovno slovenskega« enači tudi negledljive izdelke z nadpovprečnimi. Dokler razporeditev sredstev s strani institucij ne bo imela neke oprijemljivejšje logike – trenutno se zdi, kot da nista relevantna ne laični ne kritiški odziv –, bo težko vzpostaviti kontinuirano kakovost filmske produkcije. Pri tem pa mora kritika voditi z zgledom; konec koncev ima (ironično) bolj konsistentno in razširjeno medijsko prisotnost kot sama

filmska praksa, če upoštevamo, da lahko občinstvo na kritiko naleti dnevno v vsakem večjem slovenskem mediju.

Kakšna naj bi bila torej alternativna pozicija delovanja znotraj medijske vpetosti – torej tržne nuje –, a vseeno v smeri kritike, očiščene populizma? In kako jo lahko udejanjimo? V *Strukturni logiki arhitekture* Petra Čerferin ponuja peto, alternativno pozicijo arhitekture, ki naj bi spreminjala svet »tako rekoč od znotraj, in sicer ravno s tem, ko se v (vsakokratnem danem) svetu afirmira kot arhitektura« in prehaja od »nemočnega odpora k prebojni afirmaciji«. Delovati mora torej znotraj sodobnega svetovnega ustroja (ker sveta zunaj njega dejansko ni), a ne v njegovem imenu razglašati istih vrednot, torej mu ne namerno ali nenamerno služiti. Njena pozicija je povzeta z 'niti-niti' – niti ne pristaja na svet, kakršen je, niti ni primarno usmerjena k njegovi izboljšavi: kar ne pomeni, da ga ne boljša oz. ne želi boljšati, vendar to ni – ne sme biti – primarni cilj. Enostavno naj bi imela »zmožnost delovanja v svetu ne glede na svet oz. na svetu-neprimeren način«, kar pomeni, da se na prvem mestu vidi kot arhitektura in se »afirmira v obliki svojih primerov«.

Zgoraj navedeno lahko prenesemo na filmsko kritiko v smislu, da – če poenostavimo – mora biti sama sebi namen, preden je lahko namen čemu drugemu. Če je sama sebi namen, pa ne more igrati igre ugajanja. Mora biti neizprosna, ne v smislu kritiziranja, temveč neizprosnosti do same sebe in filma (kot področja). Torej se mora obračati navznoter, v čim bolj izdelan produkt z vsakič jasno zastavljenim ciljem in *credom*. Ta pristop hitro zazveni kot negacija angažiranosti, vendar je ravno obratno – s čim bolje predstaviti filmsko prakso (tisto na ekranu) kot ravno s filmsko-teoretsko prakso (na papirju, preko predavanja itd.)? Ali drugače rečeno: tako filmu kot filmski kritiki naredimo večjo uslugo s kakovostnim in premišljenim pisanjem (npr. če v svojem zapisu ne kopiramo iz tujih člankov slepo izrazoslovja, ki ga ne razumemo) kot pa z angažiranostjo samo. Oziroma, če pojmujeemo kritiko kot film v teoretski praksi, je dobro napisana recenzija kateregakoli dela, tudi tistega, ki morda ni najbolj ažurna izbira, vredna več kot slabo napisana, a aktualna recenzija, kakršno zahteva politika nekega medija.

To pa nas pripelje do pomanjkljivosti znotraj tiste struje filmske kritike, ki resnično ne želi biti del PR mašinerije in dejansko stremi h kritično usmerjenemu delovanju – tudi ta kritika, tako kot arhitektura 3. pozicije, pogosto ne vidi dometa svoje dejavnosti ter ima težave z določanjem same sebe, kar se velikokrat zrcali v pomanjkanju konsistentnosti in obvladovanja izraznih sredstev. Če je esejist in

kritik Clement Greenberg² približno osemdeset let nazaj pisal o tem, da je univerzalna pismenost od industrijske revolucije dalje omogočila poceni proizvodnjo *ersatz* kulture za občinstvo, ki se želi le zabavati in zamotiti, je ta pismenost, skupaj z univerzalnostjo filma, vedno omogočala precej nizko vstopno točko za pogovor o filmu. To je bilo povsem neizogibno, saj je film kot ena najmlajših umetnosti seveda odrasel znotraj popularne kulture – vendar pa njegovi temelji izhajajo iz prastarih umetnosti. Elementi teh umetnosti, kot na primer naracija in zgodba ter vizualna percepcija, so stari toliko kot človeštvo, in čeprav so tako močno vpleteni v našo družbo na nam samoumeven način, imajo svojevrstne zakonitosti. Hkrati umetnostna pismenost postaja vedno bolj univerzalna, zato se prag, kjer govorimo o zabavi in distrakcije željnem občinstvu, nenehno dviguje. Če smo imeli za tovrstne filme do nedavnega akcijade Michaela Baya ali pa Marvelovo franšizo, lahko nekakšno potrošniško usmerjenost danes prav tako očitamo tudi znatnemu delu majhne, »neodvisne« produkcije, ki se formulaično kiti s perjem tujega izkustva, kot je to Umberto Eco pripisal kiču in kot lahko danes pripišemo velikemu delu sodobne umetnosti.

Tukaj moramo poudariti, da ne gre za stvar okusa ali kulturno pogojenost, temveč fiziološko naravnost zaznavanja³ in pomanjkljivo kultivacijo narativnega, vizualnega in glasbenega jezika. O omejitvah jezika kot temelja sporazumevanja govorimo pogosto, vendar ima tudi umetnost svoj jezik, s svojimi prednostmi in omejitvami, kot razlaga György Kepes v *Language of Vision* (1944); če ga ne govorimo, težko razločimo pomene, kaj šele nianse. Lahko nas nagovarja na najbolj osnovni ravni, misliti v tem jeziku pa ne moremo. In če ne mislimo, bo film mislil namesto nas. Morda se je tega filmski kritiki najmanj bati na dobesebnem – ideološkem področju filma, skozi prizmo katerega se film tudi danes največkrat ocenjuje, predvsem v Sloveniji, in iz katerega največ piscev tudi izhaja – družbene vede, filozofija. Vendar film ideološko spregovori tudi skozi svoje formalne strukture, in tako kot ne obstaja ravno veliko medijev, v katerih bi veseli diletanti brez umetnostno-zgodovinske ali likovne izobrazbe pisali o Cezannu, je noro pričakovati kakovost tega vidika filmskega področja brez intenzivne poglobitve v npr. naracijo, simboliko, strukturo, sliko, glasbo, zvok, besedo (četudi pri nas ni na voljo prav veliko tovrstne izobrazbe)

Slednje ne pomeni le prepoznavanja teh elementov, temveč zmožnost videnja povezovanja teh elementov v celoto in razločevanje dinamike filma. Prvi korak k na primer prepoznavanju zakonitosti kadra bi tako pomenilo razumevanje kompozicije; perspektiva, napetost, zlati rez, pravilo tretjin – vendar so prav tako pomembne sekvence kadrov, montaža (ne le da jo opazimo, ko je izrazito nevsiljiva ali pa izrazito agresivna, temveč tudi ko je za nekaj sekund prehitra ali prepočasna), na koncu pa tudi, kaj se zaradi teh prijemov v filmu dogaja. Če je vetrič v klasju morda posnet na že viden način (slej ko prej zmanjka možnih pozicij kamere v agrikulturnih kadrih), ali plete skupaj s preostankom filma pristen avtorski izraz, ali pa je le reiteracija že nešteto krat videnega in s tem parazitiranja na domačem? Ali se, ko takšen kader označimo za poetičen, vprašamo, čemu je poetičen, zakaj ga tako doživljamo in kako je vpel v pojem poetičnosti, ali pa smo ga ravnokar pospravili v predal poetičnosti glede na njegove (predvidljive, pričakovane) značilnosti in ga s tem po nepotrebnem validirali, čeprav je šlo le za prej omenjeno »perje tujega izkustva«? Če se nam zdijo dialogi okorni – ali so okorne same besede oz. register ali pa mine preveč časa med replikami? Kaj pomeni označiti film za vseeno soliden izdelek, potem ko smo ugotovili, da je v večini pogledov popolnoma nenavdahnjen, preverjen in varen – naj pohvalimo režiserja, ki se mu je celo uspelo držati nekaj osnov filmarstva, ali pa celo podjetje, ki je izdelalo kamero? Je film morda stol, brez ideologije (kar dobro industrijsko oblikovanje seveda nikoli ni), celo grd, a vseeno čvrst, da lahko na njem v miru pojemo svoj humus z avokadom?

Kot piše literarni kritik Northrop Frye,⁴ je umetniško delo sicer kombinacija centripetalne in centrifugalne naravnosti; prva pomeni obračanje navznoter, v svojo strukturo, sestoj, druga navzven – v svoje okolje, kontekst. A karkoli od tega bomo raziskovali, pri filmski kritiki absolutno ne sme iti le za prevod lastnega uživanja ali neuživanja v filmu v besede. Kdaj je treba iti mimo simpatičnosti, da razkrinkamo ideologijo ali slabo strukturo, in obratno: kdaj, kot pravi Frye, preživimo leta v raziskovanju nečesa, kar se nam zdi tretjerazredno delo ravno zaradi določene, sprva neotipljive privlačnosti. Visceralno odzivanje na filmske elemente – ogorčenost, pomiritev, katarza, prikimavanje, tolažba – nam pogosto zamegli analizo teh elementov. Razmišljanje in natančna analiza pa nista le odločitev ali sposobnost, temveč tudi in predvsem vaja, ki zahteva čas in posledično finančno suverenost.

2 Glej esej *Avant-garde and Kitsch* (1939).

3 Glej Rudolf Arnheim: *Art and Visual Perception*, 1954 (dop. izd. 1974).

4 Glej esej *Anatomy of Criticism* (1957).

Seveda je tak pristop h kritiki igra na izrazito dolgi rok. Pri tem pa venomer tvegamo preživetje na kratki rok, kot omenja Lewis Baltz,⁵ ki opažanje, kako se morajo muzeji in galerije financirati z lastnimi kavarnami in knjigarnami, pospremi s komentarjem, da se umetnost enostavno ne more zoperstaviti premožnosti. Tako nas v teh dneh nago-varja plakat Mestnega muzeja: »Podarite kulturo« – in nam nudi t. i. muzejsko vodo v steklenici ter nas postavi pred dilemo: finančno podpreti muzej, a preko najbolj neoliberalistične možne domislice, ali pa ostati zvesti principu in onemogočiti akterja, ki bi lahko v boljših pogojih prav tako služil temu principu.

Na tem mestu je najpomembnejše razmisliti, kakšne so praktične možnosti za implementacijo kritike, kot jo določujemo v prejšnjih odstavkih. Torej, kako znotraj trenutnih finančnih možnosti in zahtevane medijske prisotnosti (vpetosti) vseeno uveljavljati kritiko po prej omenjanih načelih.

1. Nuditi prednost kakovosti pred nenehno prisotnostjo in količino kritike ter izkoriščati medijsko prisotnost za promocijo kakovosti in ne promocijo samega obstoja filma/kritike.
2. Kakovost zahteva čas, čas zahteva denar; če primanjkuje sredstev za fiksno količino dobrih člankov, naj bo količina člankov manjša, honorar pa boljši – kar zahteva neprijetno opravilo hierarhizacije piscev.
3. Čim enotnejši avtorski honorarji po cehovskem principu oz. tarifniku; uveljavljanje tega pa se lahko nasloni le na zapriseženost h kakovosti in posledično ustvarjenemu novemu, zahtevnejšemu občinstvu (ljudje imamo pogosto raje nekaj boljšega, če je to na voljo).
4. Enotna tarifa za določeno »od-do« količino besed, kot jo imajo na primer nekateri gledališki listi. Pisanje ni obiranje mandarin, da bi bili plačani na gajbico.
5. Razporeditev nalog glede na izkušnost in usmerjenost piscev; ločevanje na reporterske in kritiške naloge ter temu ustrezno ovrednotenje.
6. Večfazni *feedback* oz. raport med uredniškimi odbori, pisci, uredniki.
7. Predhodno recenziranje prispevka znotraj medija, preko manjših odborov za tiste vidike besedila, ki padejo med splošni pregled urednika ter jezikoslovni pregled lektorja: to je po navadi kohezivnost.

8. Več namenjanja pozornosti prej omenjenim elementom filmske teorije, predvsem vizualni in zvočni komunikaciji ter njenemu posrednemu vplivu na ideologijo filma – prav tako več možnosti izobraževanja in diskusije na to temo.

9. Pri sebi in drug pri drugem ohranjati intelektualno odgovornost.

Cilj vseh omenjenih finančnih nujnosti je predvsem čim večja osamosvojitve filmskih kritikov in kritičark od hiperprodukcije; ne glede na to, ali se želijo posvečati le filmski teoriji in kritiki ali pa tudi para-aktivnostim, kot so delavnice, pedagogika, moderiranje ipd. Žal je težko predvideti dosti boljše pogoje za delovanje, dokler ne bo prednosti kakovosti pred mašilom sprevidel vsak medij, ki se ukvarja s filmsko kritiko: to pa moramo od njega zahtevati. Vsak kolikor toliko kulturno naravnani medij se mora namreč ovesti svoje družbene odgovornosti glede na moč, ki jo pravzaprav – kot redka izjema – poseduje. Ko se občinstva obrnejo na medije za nasvet, kaj pogledati na filmskem festivalu ali na televiziji, morajo naleteti na kritiko, ki je tam z namenom ustvarjanja usmerjenega filmskega ekosistema na podlagi določenih prepričanj, smernic, in ne ekosistema samega po sebi. Že tako in tako kultura vseskozi producira simulakre kolektivnega spomina, ki preko blaženja resničnosti – katere seveda ne zmorejo spreminjati – podpirajo inertnost.⁶

Naj verjamemo v spremembo skozi kakovostno kritiko ali pa le v kakovostno kritiko samo, se trenutno soočamo z družbo, v kateri sta tako realnost kot pozornost ljudi zreducirani na gigantski meme, ki ga po principu snežene kepe dnevno utrjujejo mediji? V najboljšem primeru bo za kritiko obveljalo, kar je v pesmi »Cro-magnon« zapisal Gregor Strniša: »Mogoče smo poimenovali stvari z njihovimi imeni: / Tisti, ki pridejo za nami, bodo laže razumeli.« V najslabšem pa je naša kritika samo satelit v vesolju maloumja, ki podobno mislečim zanamcem sporoča, da nimajo prividov. Vsekakor je treba braniti film še pred marsičem drugim kot pred mizantropskimi, nekvalificiranimi vladami – in to lahko najučinkoviteje počnemo tako, da o filmu pišemo samo na en način: suveren v vseh pomenih besede. Pokorno uklanjanje previdnosti in malomarnosti zato, da lahko pišemo o filmu, negira celoten smisel pisanja. ■

5 Glej *Last interview of Lewis Baltz with Jeff Rian*, www.leoeildelaphotographie.com.

6 Ali bi *Igra prestolov* lahko obstala brez občutka pripadnosti njenih gledalcev nekemu insajderskemu privilegiju, ki ga stalno centrifugira navlaka družbenih medijev?



»Hymnogogiac: Valerie Wolf Gang in David Bird (2018), foto Urša Bonelli Potokar



»Davidov Pogled: Valerie Wolf Gang in Miha Godec (2018). Detajl instalacije
»BCI – brain computer interfaces, foto Miha Godec

Nazaj v prihodnost

Vizija »postkoronskega« ustvarjanja filmov in novomedijski pristopi filmske umetnosti

VALERIE WOLF GANG

Pred leti sem v sodelovanju z ameriškim umetnikom Davidom Birdom ustvarila interaktivno vizualno instalacijo »Hypnogogia«, katere velik del je bil raziskovanje možnosti snemanja sanj. Posledično sem začela intenzivno spremljati trende na področju znanstvenih in tehnoloških dosežkov. Preko študije in medicinskih poskusov japonskega nevroznanstvenika Yukiyasuja Kamitanija in njegove ekipe na inštitutu »Advanced Telecommunications Research Institute International« v Kyotu sva prišla do zanimivih rezultatov, ki že omogočajo bolj detajlen zapis možganskih aktivnosti s pomočjo fMRI skenerja. Znanstveniki (in številni filozofi, umetniki in drugi misleci) tako že vrsto let raziskujejo ta fenomen: ali bi bilo mogoče transportirati sanje v neki nov zapis, ki bi nam omogočal poznejše gledanje vsebine in interpretacijo naših aktivnih možganskih procesov v fazi spanja. Tudi filmska umetnost pogosto črpa navdih iz naših sanj; številni scenaristi, režiserji in drugi avtorji tako s pomočjo beleženja sanj iščejo navdih in ideje za nove zgodbe, ki bi obogatile filmsko sceno in se iz idej prelevile na papir, pozneje pa v fazo gibljivih slik, ki nas bodo s filmskih platen (in številnih drugih ekranov) gledale še desetletja po stvaritvi.

Spomnim se svojih začetkov študija, ko sem se osredotočala predvsem na klasično filmsko režijo. Film sem jemala kot neko fiksno vrsto umetnosti, pravila njegovega ustvarjanja pa sem vedno imela za »sveti zacementirani protokol«, ki pravi: ideja, zgodba, scenarij, produkcija, postprodukcija, distribucija in klasična premiera preko filmskega platna ali TV-ekrana. Občinstvo pa v sedečem položaju, v tišini, vsak na svojem stolu. Filmska zgodba mora imeti rep in glavo, vsaj tako so me učili strokovnjaki na področju filmske umetnosti, mora pa ustrezati tudi številnim drugim standardom:

dolžina, žanr, tematika, estetika in fokus na ciljno publiko. Vse to se mi je od vsega začetka zdelo popolnoma logično, hkrati pa tudi zastrašujoče, saj sem se vseh teh pravil in postopkov v začetnih fazah soočenja s filmsko umetnostjo in študijem kar malo ustrašila; v tako kratkem času izvedeti toliko informacij, v nekaj letih postati režiser in delati v večjih ekipah – številni postopki, ki trajajo in zahtevajo čas, potrpežljivost in železno voljo.

Moji možgani so se soočali s pravili klasičnega filmskega ustvarjanja, hkrati pa so s svetlobno hitrostjo servirali vedno nove ideje, ki so kazale, da me klasična tehnika filmskega ustvarjanja precej omejuje; to sem ugotovila predvsem v glavni fazi distribucije in javnih predvajanj: ko se filmska umetnost sreča z gledalci. Vedno sem stremela k temu, da se med filmom in gledalcem ustvari nekakšen dialog, sodelovanje, interakcija, in da se zgodba, ki jo ponudim gledalcem, ne zaključi z odjavno špico, temveč postane del njihovega življenja. Morda v obliki spomina, navdiha, v obliki razmišljanja, a vedno bolj sem si želela neke aktivne participacije, ko lahko gledalec že v sami fazi gledanja filma postane del njega in se aktivira kot pomemben element zgodbe. Tako so začela nastajati moja prva interaktivna dela; počasi sem v svoje filmske stvaritve začela dodajati številne druge elemente, npr. senzorje premikanja oz. zaznavanja gledalca v prostoru, pozneje pa še bolj napredno tehnologijo, npr. BCI (*brain computer interface*), kjer si je gledalec med ogledom mojega filma na glavo poveznil čelado, ki je zaznavala možganske valove, in na podlagi aktivnosti možganov določal, kako bo potekala zgodba. Tako so nastali številni filmi, ki so se popolnoma prilagodili gledalcu; vsak je doživel unikatno izkušnjo ob ogledu, hkrati pa je bil projekt neke vrste študija, skozi

katero sem prišla do zanimivih ugotovitev in tudi možnosti razvoja filmske industrije.

Že vrsto let se filmska industrija trudi predvsem v smeri pridobivanja masovnih ogledov, saj se posledično finančno polnijo blagajne. Znano je, da npr. podjetje Netflix nabira podatke posameznih uporabnikov skozi ogleda in klike njihovih vsebin, nato pa pripravlja nove projekte, serije in filme, predvsem glede na vse zbrane podatke: torej kaj večina uporabnikov rada gleda, katere tematike so trenutno aktualne in v katerih starostnih skupinah. Zdi se, da gre industriji skozi ta proces zelo dobro, in res je tako, vendar pa so se marsikatero vsebine v serijah in filmih začele ponavljati. Morda bosta čez nekaj desetletij nastala ultimativen film in serija, v katerih bodo zajeti vsi podatki uporabnikov in ves skupek zgodb, ki so v preteklosti uzrle svojo luč na televizijskih in filmskih ekranih. Morda bo to velika uspešnica, ki nas bo vse zadovoljila: a kam naprej? Kako nadaljevati in ustvarjati kreativno in unikatno vsebino, ki bo bogatila našo radovednost, naša življenja, hkrati pa nam tudi krajšala dolge dni (sploh če se pojavi še kakšen smrtonosni virus, ki nas bo znova zaklenil v stanovanja ter nas tako rekoč prisilil v spremljanje številnih serij in neskončne filmske maratone)?

Sama prihodnost filmske industrije je močno povezana s tehnološkimi izumi in hkrati tudi s tehniko snemanja. Pred kratkim sem imela obdobje, ko sem si želela ponovno ogledati nekaj bolj znanih filmov iz 80. in 90. let. Ob ogledu Kubrickove kultne grozljivke **Sijanje** (*The Shining*, 1980) sem se spomnila, da je bil to pravzaprav eden prvih filmov (poleg **Marathon Mana** [1976, John Schlesinger] in **Rockyja** [1976, John G. Avildsen]), v katerem je bila uporabljena tehnologija »Steadicam«. Za omenjeni film jo je izumitelj Garrett Brown skupaj s Kubrickom razvil do stila snemanja *low mode*, kjer je lahko s sistemom njegov operator snemal z nižje pozicije od njegovega pasu. Vse to so veliki mejniki na področju tehnologije snemanja, hkrati pa novi izumi omogočajo scenaristom, režiserjem in ostalim filmskim ustvarjalcem, da ustvarjajo vedno bolj drzne, zanimive, unikatne in prodorne filme. Tako sem bila že od nekdaj fascinirana nad vsemi mogočimi izumi na področju filmskega ustvarjanja, sočasno pa tudi sama ves čas iščem nove možnosti povezovanja različnih novomedijskih praks s številnimi novimi idejami, kako prenesti zgodbo ali izkušnjo do gledalca z uporabo vseh teh zanimivih novih tehnologij.

Zadnje čase se pogosto sprašujem, ali so sodobni filmi sploh še filmi v klasičnem pomenu razumevanja in procesa nastajanja: režija, kamera, igralec, prostor, montaža. O tem

razmišljam predvsem zato, ker se pri filmskem ustvarjanju vse bolj uporabljajo elementi animiranja in dodajanja vsebine v postprodukciji. Velik del filmskega ustvarjanja se je tako preselil v zaprte temne sobane, kjer mojstri animacije in efektov ustvarjajo ključne elemente filma. Dodajajo se teksture, kostumi igralcev, tudi obrazi, dodatni animirani liki, zelo pogosto pa še lokacije. Spreminjajo se tudi pokrajine, v katerih igralci odigrajo svojo vlogo. Režiserji tako velik del svojega časa preživljajo skupaj z montažerji, delo z igralci na terenu pa se čedalje bolj omejuje in krči. V letu 2020 je k temu zelo pripomogla tudi »covid-kriza«, ki je na snemanja vnesla dodatne omejitve in razburkala tudi filmsko industrijo. Veliko vsebin se je moralo prilagoditi novim omejitvam, najti pa je bilo treba tudi druge rešitve in formate.

Opazila sem, da so številne nove produkcije v 2020 našle rešitve v dodajanju animiranih elementov (sploh pri dokumentarcih so material črpali predvsem iz arhivskih posnetkov in naknadno dodajali ogromno animiranih grafičnih rešitev), pri TV-serijah pa so se ustvarjalci soočili s formati »snemanja na daljavo«. Tako sem zaznala kar nekaj serij, ki se dogajajo v podobnem formatu kot številni videoklici, ki jih v zadnjem času prakticiramo tudi sami: pojavile so se mnoge oddaje, kjer npr. znani obrazi na daljavo sodelujejo v kakšnih igrah, socialnih eksperimentih ali v kakšni drugačni interakciji drug z drugim, brez fizičnega stika s soigralci. Številne pogovorne oddaje so nadaljevale produkcijo, a s to spremembo, da je gostitelj gostil svoje goste preko videoplatform, kot da bi spremljali kakšno spletno konferenco ali simpozij. Nastal je tudi velik porast spletnih prenosov različnih okroglih miz, potopisnih predavanj, virtualnih nastopov v živo in drugih elementov; v kratkem času so bliskovito razvili številne platforme, ki so to že prej omogočale, a so se v nekaj mesecih skorajda čez noč ojačale, preoblikovale in zdaj redno servirajo vsebine milijonom uporabnikov. Kljub temu da smo imeli zaradi omejitev gibanja in zapiranja v občine in stanovanja več časa za gledanje, se je posledično močno zasičil prostor s številnimi vsebinami, močnejše pa so začeli na uporabnike pritiskati tudi drugi oglaševalci, spletne platforme in celotna filmska ter vizualna industrija, ki se bori za vsakega gledalca posebej: vsak klik namreč prinaša zaslužek, službe in možnost nadaljnje produkcije. Dnevno smo torej soočeni z veliko količino podatkov, neskončno možnostmi izbire in posledično pritiskom, kaj bomo izbrali, kaj pogledali in kako zapravili svoje dragocene minute. Čas je konec koncev naša največja vrednota: ko nam ga zmanjka, se naša pot na

tej zemlji zaključiti in skupaj z nami usahneta tudi naš fokus in doživljanje filmske umetnosti.

Element časa pa je hkrati tudi zelo pomemben dejavnik filmskega ustvarjanja: pritiski producentov na filmske ustvarjalce so veliki. Vsi si želijo, da bi filme ustvarjali hitreje, ceneje, jih lansirali na trg v najkrajšem možnem času. Tako sem se na svoji ustvarjalni poti že soočila z nekaj nenavadnimi rešitvami, ki so omogočile hitrejšo produkcijo: npr. snemanje znotraj virtualne realnosti. Pojavljajo se virtualni studii, v katere so postavljeni celotni filmski seti, igralci pa pred *green screen* tehnologijo v prostoru odigrajo prizor. V virtualnih studiih te igralce snemajo z vseh možnih kotov, vse skupaj pa potem v postprodukciji dobi ekstremne razsežnosti in dodatno vsebino, ki si jo je v fazi samega snemanja kar težko predstavljati. Postopek je naporen za igralce, pa tudi za režiserje, saj si moramo vse skupaj predstavljati samo v naših mislih; virtualni svet okrog nas na samem snemanju namreč ne obstaja v fizičnem smislu, a emocije, pogledi in prenos igralčevih izkušenj se v dobi ekstremno visoko ločljivih kamer zaznajo na vsakem pikslu.

Velik izziv prihodnosti filmske industrije vidim tudi v samem dojemanju filma kot linearnega pogleda kamere: filmski ustvarjalci so vajeni priprave scenarija in zgodbe za lansiranje na filmsko platno (ali ekran), kjer je gledalec obrnjen v eno smer in potuje skupaj s kamero v smeri pripovedovanja zgodbe od začetka do konca. A že nekaj let so na trgu kamere, očala in druge tehnologije, ki omogočajo prostorsko ustvarjanje zgodbe (360 stopinj). Ta element prostorskega zaznavanja je izredno pomemben in ključen za nadaljnji razvoj filmske industrije. Sprašujem se, ali so filmski ustvarjalci pripravljeni na to, da bomo v prihodnosti popolnoma potopljeni v zgodbe in se bomo tudi sami znašli v vlogi soigralcev na filmu? Platna bodo (in so že!) zamenjale druge tehnologije, velik del gledalcev si že zdaj filme ogleduje

na manjših ekranih (npr. računalnik, mobilni telefon, VR očala ...), z lansiranjem AR leč na trg (AR = *augmented reality* – tehnologija obogatene oz. razširjene resničnosti) pa bomo vplivali tudi na samo naracijo in prihodnost filmske industrije, saj bodo tako številni preklapljali med različnimi fazami realnosti. Za naš trg morda to še ni tako razumljivo, a že med svojim nedavnim bivanjem v New Yorku sem v dveh mesecih ugotovila, da številni Američani preživijo ure in ure na podzemni železnici, vmes pa gledajo filme in serije na mobilnih telefonih (nekateri so nosili tudi že VR očala); skoraj vsi pa imajo slušalke, ki so jih popolnoma zvočno izolirale od zunanjega sveta. In to so te priložnosti filmske industrije, ki se mora začeti zavedati, da lahko filmsko umetnost spremljamo tudi v drugačnih formatih, predvsem pa v drugačnih okoljih, kot so kinodvorane (ali TV-ekrani). Velika večina ljudi namreč išče pobeg v neko drugo realnost, v svet filma, ki jim (vsaj za trenutek) zakrije skrbi in jih odpelje v svetove, kjer je njihovo življenje lepše in bolj zanimivo od sedenja na podzemnem vlaku in neskončnega zapravljanja časa za pot od točke A do točke B.

Poleg vseh sodobnih tehnologij in novomedijskih pristopov, s katerimi operiram in ustvarjam sodobno filmsko umetnost, pa tudi sama najraje odidem v klasično kinodvorano, kjer se usedem na mehak kinematografski stol, izklopim mobilni telefon in se prepustim svetlemu žarku projektorja, ki razsvetli temačno kinodvorano. Prav ta klasični čar filma že zelo pogrešam in upam, da nas »postkoronski« svet kmalu spusti nazaj v kinodvorane, predvsem pa naj da številnim ustvarjalcem nov zagon, navdih, veliko kreativnih idej, rešitev in vključevanja novomedijskih praks v filmsko produkcijo: da bo tako naš trg prodoren, inovativen in z avantgardnim nabojem spreminjal prihodnost naše filmske produkcije in dolgotrajno bogatil kulturno sceno v domačem in svetovnem merilu. ■



Fotografija iz raziskave za 'Film o Džungli', avtor: Gregor Božič.

The Show Must Not Go On: Film in podnebne spremembe

MARINA GUMZI

»Ekologijo razumem širše, kot celovit sistem odnosov. Gre za ekologijo sodelovanja, sobivanja, sožitja in prepletanja različnih vsebin.«

Nevenka Koprivšek (1959–2021)

Težave v tovarni sanj

Jeseni 2019 sem na Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB) vpisala podiplomski študijski program, ki je bil nekaj mesecev prej akreditiran kot prvi uradni študijski program na področju trendov in prihodnosti organiziranih filmskih sistemov.

Na nenavadno toplem danu sredi oktobra – zaradi potnih krogov na hrbtih smo bili, takrat še tujci, nekoliko v zadregi (»climate changes, ha-ha-ha«) – se je v zadušljivi sobi v šestem nadstropju stekleno-jeklenega Sony Centra zbrala skupina mladih cinefilov s spoštovanjem do zgodovinskega filmskega kanona (kanona različnih estetik in občutljivosti, pa tudi kanona, ki ga je, vsaj v perspektivi elite najdonosnejših filmov, še v novem tisočletju ne-moška perspektiva zastopala z deležem, manjšim od 5 %; kanona rdečih preprog in ekskluzivnega, monolitnega avtorstva dominantnega belega človeka). Zbrali smo se mladi profesionalci z zaupanjem v festivalsko hierarhijo in v festivalske odločevalce, nekakšne vratarje filmskega panteona, mladi filmski verniki, ki smo vajeni gledati na dva zaslona naenkrat, ki bomo čez tri dni prevzeli vajeti sistema, ki razumemo, da kino ne preživi s prodanimi kartami, temveč z dobičkom iz bara v preddverju, pa tudi to, da celotno industrijo trese mrzlica. Majhni pretresi se bodo sčasoma razrasli v velike, ti pa bodo razdelili, razčetrili in nazadnje morda zrušili celotno pokrajino v prah ali v nekaj novega – *v kaj novega?*

Udeleženci raziskovalno zastavljenega programa, petnajst mladih odraslih iz trinajstih držav, smo bili izbrani iz različnih segmentov filmske vrednostne verige in z našimi različnimi profili bi v teoriji lahko razvili, napisali in posneli film, zanj oblikovali promocijsko kampanjo, ga distribuirali in tržili, o filmu predavali študentom ter o njem napisali akademski članek. Če bi nam tisti indijansko poletni dan oktobra pred letom in pol kdo dal to nalogo, bi jo opravili brez večjih težav, vprašanje pa je, o čem bi govoril ta film in kako bi ga posneli. O čem bi film posnelo tako pisano, eksperimentalno filmsko telo mladih profesionalcev različnih nacionalnih in kulturnih ozadij, različnih ras in prepričanj, ki smo vsi zrasli v globalni nadaljevanki, sestavljeni iz velikih sanj urbane kinokulture in malih sanj domačih TV-zaslonov – otroci romantičnih, narcisoidnih, nihilističnih, eskapističnih dramaturgij 80. in 90. let, dramaturgij z dodatkom nekaj lokalnih specifik, utemeljenih na Disneyjevih kraljevičih, zlati dobi MTV videospotov, posnetih na 35-mm trak in na **Prijateljih** (Friends, 1994–2004).

Vprašanje pravzaprav ni posebej zanimivo in služi samo temu, da se zavemo, da filma skoraj zagotovo ne bi naredili z jasno mislijo o radikalnih spremembah starega sveta, na robu katerega smo stali tistega neugodno toplega oktobrskega dopoldneva, in da ga ne bi sproducirali dosti drugače, kakor smo se ga učili delati, vsak posebej in vsi podobno na petih kontinentih; kakor so nas ga učili delati naši mentorji in profesorji, nas o njem navdihovali naši vzorniki, ga regulirali direktorji naših nacionalnih skladov in kakor so ga pričakovali naši starši, prijatelji, sosedi. Kakor ga pričakujejo še danes.

V naslednjem letu se je naša raziskovalna skupina sestala s številnimi profesionalci z različnih področij filmske

industrije in z vsemi smo se pogovarjali o prihodnosti organizirane filmske dejavnosti: kaj bo, kako bo? Eno je bilo jasno kmalu: nihče ne ve. Celovite vizije o tem, v kaj se preobraža ta narodno, žanrsko in tržno heterogena industrija, z njo pa njeni podporni sistemi, za katere so se mnogi sicer strinjali, da so v marsičem zastareli in neustrezni, ni predstavil nihče. Namesto ideje o prihodnosti smo analizirali sedanjost ter razmišljali o potencialih podatkovnih baz in o načinih bolj učinkovitega ciljnega doseganja občinstva, o kuratorskih in selekcijskih politikah, o novih tehnologijah za produkcije vsebin ter o formatih kot novih kreativnih panogah itd.

O očitnem – o tistem, kar bi anglofoni označili za »slona v sobi« – o ohranitvi sveta, ki ne bo podpiral samo teh in drugih zamisljivih novih podpornih infrastruktur, mrež in konvencij, temveč človeštvo kot tako, z njim pa možnost pripovedovanja zgodb o tem človeštvu – ni govoril nihče. Nihče ni svojih spekulativnih analiz povezoval z načrti za omejevanje globalnega segrevanja pod dve stopinji Celzija, o preusmerjanju trendov družbenih procesov v vzpostavitev novih politično-ekonomskih sistemov, ki bodo zagotavljali obstojnejšo družbo (ali kakršnokoli družbo sploh) in ustavili sistemsko uničevanje naravnega okolja, o sistematični krepitvi zavesti o skupni odgovornosti za preživetje. O vlogi filma kot organiziranega kreativnega načina ohranjanja sveta ni bila izrečena niti beseda, niti ne o protokolih za t. i. zeleno produkcijo, ki predstavljajo znotraj diskurza o povezavi filmskih sistemov prihodnosti in podnebnih sprememb še najbolj enostavne in predstavljlive ideje. A da ne bo pomote; študijski program je bil v mnogih pogledih izjemen, kredibilen in koristen. Naši sogovorniki so bili številni; etnično, spolno in generacijsko mešani, v veliki večini visoko pozicionirani izvršni direktorji in odločevalci iz referenčnih profesionalnih filmskih okolij – producenti, distributerji, kuratorji, medijski strategji. Program resnici na ljubo ni bil v ničemer drugačen od sistema, ki ga je obravnaval – v preseku je bil njegov popolni miniaturni duplikat. Slona pravzaprav že dolgo ni bilo v sobi; hodil je po mestu-puščavi, mi pa smo se potili v zadušljivi sobi v 6. nadstropju stekleno-jeklene stolpnice.

Zdi se, da je leta 2021 filmska industrija kot celota še zmeraj bolj kot z obstojem človeške rase preokupirana z ohranitvijo posamičnih podpornih sistemov, ki jih je vzpostavljala od sredine 20. stoletja. Ker film kot vsebina znotraj te

perspektive paradoksalno ni več nujno glavna motivacija, ampak avtomatizem, skorajda stranski produkt, mu vpricho radikalnih sprememb njegov infrastrukturni in institucionalni okvir sistemsko ne more več zagotavljati aktualnega, relevantnega in kredibilnega statusa. Paradoks je očiten v tem, da sta ekologija in film, kakor smo se ga naučili misliti in delati v dobrem stoletju organizirane prakse produkcije in ekshibicije, komajda povezana. Zdi se, da sta v svojih počelih celo nekompatibilna. Četudi kot izraz in način film obstaja v pluralnosti in ne kot uniformirano idejno, estetsko ali produkcijsko polje, je v svojem dominantnem psihološkem in ekonomskem potencialu kot superstruktura še zmeraj razumljen kot tovarna sanj. Film, ki pojmovno združuje vse kinematografije v splošnosti, obenem pa ohranja po tržnem potencialu definirano podlago za usklajenost sistema proizvodnje in konzumacije vsebine, je v svojem počelu *show*. A bolj ko se svet kaže kot ultimativni *anti-show*, bolj radikalna in brutalna ko je dramaturgija našega časa, bolj je filmska tovarna sanj nemogoča in nesmiselna. Komu, navsezadnje, koristijo sanje, ko nam gori streha? Medtem ko bi lahko vpricho vsesplošne neoliberalistične desenzibilizacije, ki smo ji bili priča v zadnjih desetletjih, s statistiko sicer brez težav argumentirali tezo o nasprotnem trendu – o povečevanju potrebe po nekritični, infantilno nostalgici ali hedonistični popestritvi, ki jo servilno ponujajo ne le oglušujoči ameriški študijski spektakel in algoritmično perfidna netflixovska »chill« produkcija, ampak tudi generični evropski art-house, tak trend verjetno sovпада z zadnjim izdihljajem specifične sekvence v zgodovini družbene amnezije.

V letu, ko je t. i. »ura sodnega dne« (*Doomsday Clock*), ki jo od leta 1947 kalibrira konzorcij atomskih znanstvenikov v okviru Čikaške univerze in je spočetka opozarjala na nevarnost globalne jedrske katastrofe, kasneje pa so v računico dodali tudi destruktivni potencial podnebnih sprememb in nenadzorovanega izkoriščanja novih tehnologij, odbila najbolj kataklizmični čas v sedemdesetih letih meritev in se ustavila na zgolj 100 sekundah pred polnočjo, dramaturgija, ki gradi na starem svetu, ni več legitimna in ni več zabavna.

Kriza, analiza, reset

Zrasla sem v blokovskem okolju, v industrijskem mestu, v knjižnicah. Kot otrok se nisem pogosto podila po gozdovih, nisem opazovala ptic, jezdila konjev ali štela zvezd na odprti verandi. Moj odnos do narave je bil od nekdaj abstrakten; naravo sem dojemala skozi zgodbe. Skrivnosti dreves in morja sem se naučila šele precej kasneje, ko sem si ob njih

zdravila od stresa načeto telo in duha. Moje sposobnosti razumevanja pomena števil in operacij s številkami so bile poleg tega od nekdaj sila omejene, kar je v kali pobilo moje siceršnje zanimanje za znanost. Od otroštva sem po drugi strani veliko potovala in megalopolisi na različnih koncih sveta so me od nekdaj navdajali z energijo. Kaos betonskih džungel, kombinacija nepredvidljivih meščanskih ritmov in subverzija urbanih subkultur so mi domači in me navdihujejo. Ko sem se pred slabimi tremi leti začela sredi noči prebujati v hladnem potu, z bolečinami v trebuhu in nejasnim občutkom vseobsegajoče nevarnosti, tega sprva nisem povezovala s klicem narave.

Na nerazložljivo spremembo svojega intimnega občutenja sveta sem se odzvala s pospešenim (laičnim) raziskovanjem literature o podnebnih spremembah in njihovih vplivih na različne dejavnike okolja, pa tudi o politično-ekonomskih vzrokih zanje. Nekaj mesecev kasneje sem prvič zasledila pojem *eko-anksioznost*. Z eno najbolj zeitgeistovskih kolektivnih psihopatoloških razlag za nov 'sev' depresivne motnje sem se nemudoma samodiagnosticirala, v sotrpčji globalni skupnosti pa sem našla tudi nekaj tolažbe. Šele na točki, ko sem razumela razsežnost svoje bolečine, sem začela razmišljati tudi o svoji osebni in profesionalni soodgovornosti ter o možnostih za zavestno, sistematično delovanje v smeri proč od preteče pogube. Precej drugače sem začela doživljati tudi umetnost in kreativne prakse: svoj osebni angažma sem kot afirmacijo legitimnosti nemira vse pogostejše zaznavala v sodobni umetnosti in posebej v njenih digitalnih formatih, obenem pa me je začel vedno bolj vznemirjati relativno ravnodušni in mestoma pokroviteljski odnos filmskih sistemov do vprašanja podnebnih sprememb in *izumrljivosti* človeške rase. V teh treh letih nisem postala nikakršna strokovnjakinja za ekologijo, priznavam pa si vsa strokovna pooblastila za suvereno oceno glede tega, da je sodobna filmska industrija na področju boja proti podnebnim spremembam v splošnem popolnoma retardirana.

Na konferenci na temo filmskega občinstva, ki je bila na DFFB organizirana nekaj tednov pred razglasitvijo globalne pandemije, sem predstavila nekaj shematičnih predpostavk o razvoju filmskega občinstva prihodnosti. V svojem prispevku sem se osredotočila na korelacijo med *gledanjem* in radikalno spremenjenimi *okolščinami za gledanje* v luči podnebnih sprememb. Moj prispevek je bil med ostalimi,

znanstveno pravilnejšimi, zaradi svoje spekulativne narave bolj abstrakten, za marsikoga morda celo *newagerski*. Dobro se spomnim, kako je moj glas po zadnjem stavku obvisel v zraku sicer živahne konference kot *party-breaker*. Nihče mi ni ničesar očital ali konkretno čemurkoli oporekal, a vnašanje podnebnega aktivizma, ki je v relativno kratkem času »zatežil« na večini področij javnega življenja, še v filmu, ni padlo na posebej plodna tla. Marsikdo je moj prispevek intimno doživel z določenim odporom, celo kot očitek. Samo neki možakar je po konferenci pristopil do mene in se mi s komentarjem, da se s filmom in ekologijo ukvarja tudi sam, zahvalil za prispevek. Dodal je še, da je v svojem zanimanju precej osamljen, da komajda kje najde čtivo, in da ne razume, kako je ves sistem do problema tako gluhi in slepi.

Hipoteza #1: Nadaljnje klimatske spremembe bodo povzročile manjše in/ali večje motnje, spremembe, tudi prekinitve in razpade obstoječih mrež, struktur in infrastruktur, ki podpirajo družbeni ustroj, kakor ga poznamo danes. Te spremembe bodo spremenile dostop, odnos, navade, potrebe in kapaciteto konzumacije avdiovizualnih vsebin in kreativnih vsebin v splošnem. Vprašanje, ki se zastavlja, je abstraktno, a nujno: kakšna bo vrednost zabave in/ali umetnosti, ko bomo/bodo ljudje neposredno prizadeti zaradi katastrofalnih posledic vremenskih sprememb, denimo izgube doma in neposredne skupnosti zaradi dviga morske gladine ali uničujočega požara ali zaradi vremenskih ekstremov, ki bodo povzročili pomanjkanje osnovnih virov na večjih geografskih področjih ter perpetuirali socialne nemire?

Na začetku leta 2020 vprašanje med navzočimi ni spodbudilo posebej zagretega odziva: ideja o radikalni spremembi je bila v času relativne stabilnosti privilegiranega okolja, v katerem smo se pogovarjali, precej nezamisljiva – predaleč od fizičnega in osebnega. Izjema pri tem je bil kolega, Avstralec, ki je v tistih tednih, ko je spremljal uničujoče požare v svoji domovini, preživel osebno moro. Nihče si ni predstavljal, da bo mora v nekaj tednih v nepričakovani modulaciji dosegla slehernega v dvorani.

Hipoteza #2: Referenčna študija, ki jo je že leta 2006 Univerza v južni Kaliforniji izvedla o vplivu filmskega ustvarjanja v Hollywoodu na okolje, je pokazala, da je film v širši okolici Los Angelesa v zadnjem desetletju prispeval k onesnaženosti zraka bolj kot večina ostalih industrij. Za več izpustov naj bi bila v tem času kriva samo še regionalna

petrokemična industrija. Globalni avdiovizualni sektor naj bi vsako leto v ozračje izpustil približno 1 milijon ton emisij, od česar naj bi bila približno četrтина neposredno povezana s produkcijo vsebin.

Medtem ko je večina neameriških nacionalnih kinematografij in avdiovizualnih industrij po svoji teži in umazanosti neprimerljiva s hollywoodsko, je mogoče predvideti, da bo vpričo pritiska regulativ in hkratnega povečanja dovezetnosti gledalcev za okoljsko problematiko vedno težje upravičiti okolju strupeno produkcijo vsebin. Sistematično poudarjana povečana splošna občutljivost glede vsebin, varstva okolja in večja potrošniška ozaveščenost bi lahko potencirala vrednost načina produkcije. Večja odločnost nacionalnih regulacijskih teles in sodelovanje s podpornimi sistemi prikazovanj se zdita ključna pri uvajanju novih meril, kakšna vsebina bo sprejemljiva in cenjena.

Hipoteza #3: Medtem ko se je informacija o radikalni načetosti okolja predvsem s pomočjo podob vidno poškodovanih naravnih sistemov (otokov plastike sredi oceanov, divjih odlagališč smeti v državah globalnega juga, krčenju amazonskega pragozda, talečih se ledenikov idr.) zavoljo agilnosti zavednih akterjev in posebej njihove spretne rabe sodobne medijske mreže v zadnjem desetletju vrnila v dnevni informacijski hrup in se zajedla v skorjo zavesti dobršnjega dela zahodne civilizacije, ostaja digitalna polucija v splošni javnosti relativno nerazumljena dimenzija sodobnega civilizacijskega pritiska na energetske vire.

Če bi bil internet država, bi ta predstavljala peto največjo porabnico elektrike na svetu in bi bila odgovorna za enak emisijski izpust kot vsa letalska industrija. Medtem ko je potniška aviacija v splošnem razumevanju nujnosti organiziranih sprememb, na katerih slonijo mednarodne konvencije in sklepi, kakršen je denimo Pariški sporazum iz leta 2016, kot ena največjih grešnih kozlic dosegla simbolno moč, da zaradi rednih letalskih izletov Zahodnjaki s prsti perijo sulice krivde drug v drugega, ostaja razsežnost digitalne konzumacije tako rekoč povsem spregledana. Glede na raziskave različnih neodvisnih raziskovalcev, med njimi francoskega neprofitnega *think tank* projekta *The Shift Project*, so milijarde na internet priklopljenih naprav po vsem svetu že leta 2019 proizvedle štiri odstotke vseh globalnih emisijskih izpustov, odstotek pa naj bi se v naslednjih petnajstih letih več kot podvojil. Medtem ko je globalna raba interneta nedvoumno dejavnik podnebnih sprememb, je to rabo izjemno težko regulirati, regulacija pa bi bila tudi nesmiselna in nevarna. Dostop do interneta je emancipatorni dejavnik in

vrednota demokratičnih sistemov. Zmanjšano rabo spleta bi si bilo, če parafraziramo znano frazo, težje predstavljati kot konec sveta. Namesto tega predlaga študija *Podnebna kriza: Nevzdržna raba spletnega videa* v razpravo koncept digitalne zmernosti (*digital sobriety*); novo paradigmo samoregulirane participacije v digitalnem svetu in zavedne konzumacije digitalnih video vsebin.

Študijo je *The Shift Project* objavil dve leti pred svetovno zdravstveno krizo in v pandemijskem kontekstu je argument o smiselnosti zmernosti spletne rabe izgubil bistveni del svoje pogajalske moči. Kljub temu bi digitalna zmernost, torej zavedna raba spletne energije, skupaj s trendom, ki bi privilegiral obnovljive vire energije na področju podpore življenja na spletu, po koncu pandemije lahko pomenila priložnost za postavitev temeljev nove kulture gledanja, predvsem v povezavi z obnavljanjem kulture velikih ekranov in kolektivne izkušnje doživljanja zgodb.

Hipoteza #4: Varovanje narave je neposredno povezano s sistemi moči in njihovimi javnimi ali skritimi agendami. Na ravni produkcije vsebin predstavljajo sistemi moči podporne javne agencije in zasebna produkcijska in distribucijska podjetja ter prikazovalci. Glede na to, da se bo svet vpričo vse rednejših disrupcij obstoječih sistemov in ustaljenih ritmov eksponentno destabiliziral in postajal vse bolj zapleten, je mogoče predvideti, da se bodo nacionalne strukture moči, ki bodo z regulativnimi politikami posredno sooblikovale občinstvo prihodnosti, krepile z vse bolj radikaliziranimi, v nacionalne suverenosti usmerjenimi dikcijami. Vse večja ranljivost družbenega tkiva, ki jo bodo povzročale naravne katastrofe, naraščajoče število urgentnih migracij, spopadi za naravne vire itd., bo zahtevala spremembe socialno-ekonomskih ureditev. Zaradi akutnosti in interventnosti bodo, posebej če bo to koristilo odločevalcem, spremembe izvedene hitreje, z manj usklajevanja in z manj javnega dialoga. Posebno šibke demokracije bodo urgentne situacije z večjo lahkoto prilagajale svojim političnim agendam in jih enostavneje vzpostavljale kot nove standarde. Intervencije v sanacije bodo zahtevale nenačrtovane izdatke, ki bodo, kjer bo to koristilo strukturam oblasti, potencialno oškodovale mehke panoge na področju kulture in umetnosti, posebej njihove nekomercialne in družbeno-kritične segmente. Obnova izrazito nasilnih političnih diskurzov, ki smo jim tudi v zahodnih družbah priča v zadnjem desetletju, je pokazala prav to: trend zmanjševanja državnih podpor za umetnost in kulturo, omejitve prostega kroženja kritičnih vsebin, vsebinski nadzor in cenzuro.

Imagine ...

Letna konferenca o prihodnosti filmskih sistemov *Future of Film*, ki jo je konec 2020 drugo leto zapored organiziral Alex Stolz, nekdanji sodelavec britanskih institucij, kot sta UK Film Council in Britanski filmski inštitut – BFI, je med osemnajstimi spletnimi dogodki, predavanji in pogovori en dogodek namenila tudi predstavitvi trajnostno naravnanih dobrih filmskih praks.

Emilie O'Brien iz ameriškega podjetja Earth Angel je predstavila svoj način sistematičnega spreminjanja filmskih produkcij skozi sistemizacijo novega profila delavcev na filmskih snemanjih – zelenih koordinatorjev. Po študiju filma na newyorški univerzi je idejo za veliko karierno potezo O'Brien dobila na delavnici, ki jo je organiziralo nekoč edino tako podjetje na vzhodni obali Združenih držav, Film Biz Recycling: sistematično je recikliralo rekvizite in scenografske kose iz končanih produkcij ter jih zaradi zmanjšanja filmskega odpadka shranjevalo v fundusu in oddajalo v ponovno rabo. Emilie od leta 2013 s svojim podjetjem sodeluje s filmskimi ekipami pri sistematičnem povečevanju energetske učinkovitosti in zmanjševanju škodljivih vplivov na okolje. S svojo ekipo nenehno obnavlja seznam inovativnih in praktičnih rešitev izzivov logistične trajnosti, s katerimi se sooča industrija, te rešitve pa prevaja v standardizirane metode za povečevanje okoljske odgovornosti industrije. Njena filmografija obsega več kot 50 produkcij, med njimi tudi sodelovanje v produkciji filma **Neverjetni Spider-Man 2** (*Amazing Spider Man 2*, 2014, Marc Webb), ki do danes velja za vzor glede na uveljavljanje, nadzor, beleženje in promoviranje trajnostne prakse na filmskem snemanju. Ekipa filma je prihodnjim produkcijam zagotovila približno 50 ton materiala za ponovno uporabo, prihranila 193.000 plastičnih steklenic za enkratno uporabo in dosegla 52-odstotno stopnjo preusmeritve z odlagališč v postopke ponovne uporabe in predelave. Produksijska ekipa studia Sony, ki je za izjemno zeleno produkcijo prejela nagrado *Green Seal* (od leta 2014 jo podeljuje organizacija Environmental Media Association – EMA), se rada pohvali, da ni le zmanjšala odpadkov, ampak je navezala tesen stik s skupnostjo; lokalnim zavetiščem je podarila 6000 obrokov in pomagala pri obnovi in sajenju dreves v newyorškem East River Parku, eni od snemalnih lokacij, ki je bila poškodovana med orkanom Sandy.

Emilie O'Brien sicer ni pionirka na svojem področju. Četudi angažma strokovnjakov za regulirano rabo energijskih virov in minimiziranja škodljivih vplivov na okolje še ni nepogrešljiv del filmskih ekip, je bil Vodič za zeleno

produkcijo (*The Green Production Guide* - GPG), orodje za industrijo, s katero naj bi ameriška filmska, televizijska in *streaming* industrija organizirano pripomogla k zmanjševanju ogljičnega odtisa in vpliva na okolje, sestavljen že leta 2010.

Podobno karierno zgodbo je predstavila Melanie Dicks, ustanoviteljica angleških podjetij Fingerprint Content in Greenshoot. S Fingerprintom je Dicks povezala mednarodno skupino svetovalcev ter osnovala produkcijsko podjetje za komercialno usmerjene vsebine, proizvedene z minimalnimi vplivi na okolje. Za sistemsko ugaševanje industrije na Otoku je še bolj relevantno podjetje Greenshoot, v katerem Dicks z ekipo izkušenih kolegov svetuje filmskim produkcijam pri prehajanju na standarde ogljične nevtralnosti. V sodelovanju z javno londonsko filmsko agencijo Film London je Greenshoot med drugim vzpostavil izobraževalni program Green Screen, ki promovira in predvsem na mlajše filmske profesionalce prenaša praktično znanje o strategijah za izvajanje trajnostno usmerjenih filmskih produkcij, te pa zmanjšujejo tako emisije kakor produkcijske stroške. Spletna platforma Green Screen omogoča produkcijam, da si postavijo lastne okoljske cilje, jim pomaga pri pripravi akcijskih načrtov ter oblikovanju protokolov za doseg te ciljev. Produkcije, ki se prijavijo na platformo, pridobijo dostop do gradiv, prilagojene nasvete za posamične produkcijske oddelke ter tako imenovanega zelenega stvarda oziroma upravitelja, ki jim pomaga pri implementaciji izbranih strategij. Če produkcija sledi načrtu in doseže zastavljene cilje, pridobi uradni žig Green Screen, ki ga lahko uporablja pri promociji filma. Produkcije se glede na dosežene cilje certificirajo kot zelene, srebrne ali zlate.

Emilie O'Brien in Melanie Dicks sta večkrat poudarili pomembnost razumevanja filmskega ustvarjanja kot delovanja na presečišču industrij in panog, ki jih je treba pri načrtovanju boljših praks in definiranju protokolov razumeti strateško in holistično. Njune ekspertize tako segajo na področja rabe transporta, energetike, poznati morata živilsko in embalažno industrijo, informacijsko tehnologijo, obenem pa sta na preži tudi za tehnološkimi inovacijami, ki bi utegnile produkcijske prakse spremeniti na še nepredvidene načine. Poudarili sta tudi pomembnost standardizacije novih produkcijskih pozicij, kakršni so zeleni koordinatorji, stvardi oziroma upravitelji, ter absolutno nujnost vpeljave zelenih kurikulumov v filmske šole in druge izobraževalne zavode, skozi katere se stekajo nove generacije ustvarjalcev.

O pomembnosti edukacijske vloge vsebin za mlajše in nove generacije občinstva je nazadnje govoril tudi Sam

Sutaria, vodja strateških operacij pri nedavno lansiranem medijskem podvigu WaterBear, prvi pretočni platformi s filmskimi vsebinami, posvečenimi varovanju okolja. Platforma sledi 17 ciljem iz Agende za trajnostni razvoj do leta 2030, ki jih je leta 2015 podpisalo 193 držav članic Organizacije združenih narodov in sodeluje z več kot 80 organizacijami; med njimi so Greenpeace, Conservation National, Jane Goodall Institute, Wildlife Conservation Network, International Animal Rescue. Posebej zanimivi so bili razmisleki, ki jih je Sutaria navrgel ob strani sicer očitne promocijske kampanje za novo platformo. Poudaril je pomembnost opolnomočenja lokalnih produkcij za pridobivanje dislociranih video in audio vsebin, posebej v primeru oddaljenih, težje dostopnih in z lokalno kulturo ali naravo posebej definiranih, krhkih okolij, spregovoril pa je tudi o daljnoročnem potencialu redefinicije in reorganizacije kolektivnih arhivov audio in video materiala za produkcijo izobraževalnih vsebin na področju varovanja narave in okolja. Večkratna raba istih materialov bi lahko občutno omejila potovanja in porabo energije.

Film kot agent sprememb: ekscesi »misločutenja«

Če je prihodnost filma res v obstojnosti, kakor so spletno srečanje treh advokatov nove paradigme na področju povezovanja filma in ekologije poimenovali organizatorji konference *Future of Film*, kaj torej pove dejstvo, da je bil temi posvečen en sam od skupaj osemnajstih dogodkov? Trije gostje so se pogovarjali med sabo in to o zadevah, o katerih so vsi bolj ali manj vse vedeli. Svoje prepričanje o nujnosti sistemskih sprememb so demonstrirali drug drugemu, ne pa tudi ostalim ekspertom; strokovnjakom na področjih virtualne produkcije, produkcije novih hibridnih in interaktivnih formatov, 5G tehnologije, prenove vrednostne verige s tehnologijo razpršene evidence in drugim. Diskusije, ki so jih medtem imeli ti drugi strokovnjaki v svojem krogu, niso v ničemer obravnavale vprašanj, kako bi industrija lahko sodelovala pri reševanju sveta.

Trije primeri, kot že zapisano, sicer niso pionirski, resnici na ljubo pa tudi ne povsem osamljeni. Posebej agencije večjih zahodnih držav se vsaj na teoretični ravni zavedajo resnosti stanja in v nekaterih – ali v sodelovanju z njimi – so bile vzpostavljene iniciative, delovne skupine ali uvedeni določeni ukrepi. Francoska iniciativa Ecoprod, denimo, ki združuje številne deležnike iz francoske filmske panoge, si kot strokovno vozlišče že od leta 2009 prizadeva za zagotovitev mobilizacije strokovnjakov, delujočih na področju avdiovizualnih medijev, in za njihovo večjo okoljsko pazljivost.

Leta 2010 je skupina razvila Carbon'Clap, prvi kalkulator ogljičnega odtisa, specifično oblikovan za avdiovizualno produkcijo, leta 2012 so v Cannesu predstavili vodnik za ekološko produkcijo, leta 2013 pa se je skupina posebej osredotočila na ravnanje z odpadki v industriji ter izvedla specializirano študijo. Francoski primer je posebej zanimiv zato, ker je prizadevanja za mobilizacijo, na katero je opozarjala iniciativa, francoski Nacionalni center za kino in animirano podobo (CNC) z resnejšo sistemsko podporo končno potrdil januarja letos. V shemi, ki predvideva »modernizacijski šok« francoske industrije, je poleg naložb v sodobne studiojske kapacitete in podpore digitalni produkciji eksplicitno navedeno tudi zmanjšanje vpliva filmske produkcije na okolje. V izjavi za javnost so pri CNC zapisali: »Danes je ekološka odgovornost bistvena. Nanaša se tako na vprašanje družbene odgovornosti kot tudi na izziv konkurenčnosti. Strokovnjaki morajo biti sposobni delovati z orodji in opremo, ki omogočajo produkcijam, da bodo znatno zmanjšale svoj ogljični odtis.« Podpora, ki bo v prvi vreči težka 10 milijonov evrov, je v sofisticiranem francoskem sistemu potrebovala približno 10 let akcij aktivističnih skupin, mobilizacijo številnih podnebnih aktivistov, neštete znanstvene študije, statistike in dokaze, zamenjavo direktorja ter – globalno pandemijo. Zdi se, da sistemski premiki zahtevajo dokaze v obliki že narejene škode, in vendarle je mehanizem CNC med prvimi tovrstnimi in tako eksplicitno angažiranimi v industriji. Če se strinjamo, da so podnebne spremembe resnično največji izziv v vsej zgodovini človeštva, je morda treba ugotoviti tudi to, da bi bilo smiselno najti način, kako pospešiti implementacijo sistemskih mehanizmov za mitigacijo teh sprememb.

Osebnostno mi je razumljiva argumentacija legitimnosti nestrpnosti, na podlagi katere je švedski raziskovalec ekologije, predavatelj na univerzi v Lundu in naravovarstveni aktivist Andreas Malm zasnoval svojo novo knjigo *How to Blow Up a Pipeline* (2021): »Bogatašev ne zmoti vonj gorečih dreves. Ob pogledu na potapljanje otoka jih ne skrbi. Bogataši ne bežijo od ropota bližajočih se orkanov. Njihovim prstom se ni bilo treba dotikati pecljev usahle letine; njihova usta nikdar ne postanejo lepljiva in suha od žeje. Očitno je postalo, da je zaman sklicevanje na njihov razum. Zavezanost neskončnemu kopičenju kapitala zmaga vsakokrat. Po zadnjih treh desetletjih ni nobenega dvoma več, da vladajoči razredi ustavno niso sposobni, da bi se na katastrofo odzvali drugače kot s pospeševanjem; nič drugega ne zmorejo, kot da si pot zažgejo do konca. In tako smo še vedno tu. Ustvarjamo tabore trajnostnih rešitev. Korakamo, blokiramo, delamo teater,

ministrom izročamo sezname zahtev, priklepamo se, naslednji dan pa spet korakamo. In biznis se nadaljuje kot običajno. Na kateri točki izbruhnemo? Kdaj dokončno ugotovimo, da je napočil čas, da poskusimo tudi kaj drugačnega? Kdaj začnemo fizično napadati stvari, ki požirajo naš planet, in jih uničevati z lastnimi rokami? Ali imamo dober razlog, da smo čakali tako dolgo?»

Kot ugotavlja Malm, toksični sistemi in stare infrastrukture legitimizirajo destruktivne prakse, zato predlaga, da jih začnemo uničevati, preden bodo uničile človeštvo. Preden se začnemo paktirati glede smiselnosti razstrelitve canske festivalske palače ali Disneyjevih studiev v kalifornijskem Burbanku, je smiselno izvesti hipotetično vajo o možnosti razstavitve mita o njihovih vsebinah. Čeprav je zaradi globoke ukalupljenosti v tržne sisteme fatalistične neoliberalne tehnokracije in narcistične vzorce ekskluzivnih elit filmska superstruktura glede preнове prihodnosti izrazito rigidna, je njena potencia večja od bližajoče se katastrofe. Film kot umetnost je lahko tudi agent sprememb; če bi nam znanost bila dovolj, bi navsezadnje danes verjetno že imeli boljše, obstojnejše in pravičnejše sisteme. Umetnost ima, kot zapiše v svoji knjigi *Being Ecological* (2018) angleški filozof Timothy Morton, moč, da spodbudi *misločutenje*, torej izkušnjo videnja nevidnih aspektov stvari: ne le predvidljive prihodnosti, temveč *možnosti* za prihodnost – *prihodnobilnosti* (futurality).

Bill Gates, znan tudi kot 'dobri milijonar', je ob izidu svoje nove knjige *How to Avoid a Climate Disaster* (2021) komentiral, da je cilj ogljične nevtralnosti do leta 2030 pravljica. Njegovo stališče je, da kot civilizacija enostavno nimamo časa, denarja ali politične volje, da bi v desetletju rekonfigurali obstoječo energetska industrijo ter količino izpustov v ozračje s sedanjih 51 milijard ton znižali na nič. Nerealna ocena je po njegovem mnenju nesmiselna in lahko povzroči celo negativno reakcijo. Jasno je, da ima iz svoje perspektive prav in da je njegov argument legitimen. Vendar pa Bill Gates ni pripovedovalec zgodb, pač pa 'zgolj' bister milijonar, ki se zaveda problema in ga glede na svojo naravo in izkušnje sistematično raziskuje, na podlagi natančne analize pa preko svoje fundacije podpira raziskovalne projekte in razvoj

inovacij za mitigacijo tveganj. Njegova pozicija je simptomatična in ujeta v ideologiji in praksi, ki je po mnenju večine analitikov družbeno-ekonomskih fenomenov dobe antropocena perpetuirala težavo. Vzrok za težavo torej ne more biti tudi njena rešitev, poleg tega pa njegovo stališče odstira staro kontradikcijo med transformativno potenco idealista in realista. Film prihodnosti stoji nasproti Billu Gatesu kot nova pravljica *možnosti* prihodnosti.

Obenem se zdi, da brez šokov, kakor so odločnejšo spremembo poimenovali pri francoskem CNC, in vsebinskih ekscesov tranzicija iz trenutnega statusa quo ne bo mogoča. Film prihodnosti se bo moral zavezati izkušnji solidarnosti. Za senzitivizacijo in uglasovanje vseh deležnikov se ne bo mogla truditi samo dokumentaristika, temveč se bo morala zbuditi najbolj spektakularna fikcija in vsi njeni rdeči tepihi. Razbiti bo morala sobo odmeva; postati bo morala bolj inkluzivna, zastopati manjšine, sloneti na kolaborativnih akcijah in sodelovanju. Opolnomočenje sistemov, ki podpirajo zavedno naracijo, nove, heterogene, nedominantne dramaturgije, ki potrjujejo odmik od konvencij in gradijo emocionalne mostove do kolektivnega dogovora glede skupnega delovanja ne v luči ideologije, temveč zaradi golega, banalnega preživetja – to je edini način, da bo medij obstal in ostal relevanten. Radikalna redefinicija filmskih sistemov v smeri solidarnosti in zavednosti je nujna.

Angleški novinar in dokumentarist Adam Curtis je na začetek prvega dela svoje nove šestdelne dokumentarne filmske serije **Can't Get You Out Of My Head** (2021), v kateri se na svoj prepoznavni, idiosinkratični pripovedni način ukvarja s konfliktom med posameznikom in kolektivno avtoriteto ter razmišlja o naravi človeške (ne-)zmožnosti transformativnega delovanja, prepisal misel nedavno preminulega Davida Graeberja: »Ultimativna skrita resnica je ta, da je svet nekaj, kar ustvarimo – in nekaj, kar bi lahko ustvarili tudi drugače.« Misel je v svoji enostavnosti čudna: enako bridka je, kot je navdihujoča, med banalnostjo in lucidnostjo ujeta nesmiselna in edina relevantna popotnica preživetju. Ustvariti je treba drugačen svet. Film je svet o svetu, preslikava in refleksija sveta, torej tudi hipoteza, odmik, zanikanje in nemara del rešitve tega sveta. ■

REVIIJA ZA FILM IN TELEVIZIJO

EXTRA

In memoriam Christopher Plummer

Ozadja Montažer zvočka Boštjan Kacičnik

Intervju Katarina Rešek – Kukla in Sestre

Čudežna ženska 1984 Prava junakinja ni rojena iz laži
Miti in ikone Mira Furlan

POSEBNA DVOJNA IZDAJA

Letnik LVIII
marec/april 2021



4,90 EUR



FRANCE ŠTIGLIC

Filmska zapuščina |
Film Legacy

razstava | exhibition

Slovenska kinoteka – filmski muzej

Slovenian Cinematheque – Film Museum
Miklošičeva 28, Ljubljana

25. 3. – 5. 12. 2021

kinoteka

www.kinoteka.si

100 LET
FRANČEŠKI
ŠTIGLIC

www.kinoteka.si

SLOVENSKO
FILMSKO
SLOVENSKO
FILMSKO
SLOVENSKO
FILMSKO
SLOVENSKO
FILMSKO

RADIO
SLOVENIJA

REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZAK

100 LET
REPUBLIKA
SLOVENIJA