

Samo Rugelj

Kako bi slovenski film spet lahko bolje služil narodu

V besedilu bom razpravljajl o tem, kako trenutna institucionalna ureditev domače kinematografije preprosto ne daje zadovoljivih rezultatov, sploh glede na to, da se napaja iz javnega denarja. Pri tem bom pokazal, da ne tako daljna zgodovina domačega filma dokazuje, da bi bil ta lahko uspešnejši, kot je sedaj. Izhajal bom iz naslednjih predpostavk:

1. Za slovenski film, podobno kot za večino evropskega, velja, da ne more funkcionirati zgolj na tržni podlagi in je torej nujno, da ga podpira oziroma subvencionira država. Razlog za to je predvsem majhnost slovenskega trga, ki ne zmore povrniti visokih stroškov investicije v film.

2. Filmska stroka se strinja, da nacionalna filmska produkcija ne more sloneti na filmski produkciji gverilskih entuziastov, saj bi, poleg drugega, zaradi neustrezno plačanih kadrov kmalu izgubili specialiste za posebne poklice filmske dejavnosti, kar se že dogaja.

3. Mnoge evropske analize kažejo, da so filmske subvencije v Evropi precej neproduktivne ali celo škodljive, in sicer zato, ker subvencija zamenjuje realno občinstvo s fantomskim. To velja tudi za Slovenijo.

Če skušamo poiskati presek zgornjih predpostavk, moramo gotovo na novo premisliti, kakšen bi bil sistem, s katerim bi najbolj učinkovito zapolnili vse večjo praznino med institucionalnimi in gverilskimi filmi zadnjih let, ki imajo vsak svoje pomanjkljivosti. Najbrž je smiselno, da naredimo krajši ovinek v zgodovino in čas, ko slovenski film še ni povsem slonel na subvencijah.

Preteklost brez subvencij

Kot piše Vinko Ošlak v svoji knjigi *Spoštovanje in bit* (Litera, 2003), so se ministrstva za kulturo in posledično subvencije za različne kulturne dejavnosti razvile v državah, ki izhajajo iz tradicije prosvetljenega absolutizma avstrijske in ruske vrste ali pa iz revolucijskega absolutizma francoske vrste. Nastala so iz nekdanjih državnih resorjev za "kult in bogočastje". Ti so bili zasnovani na predpostavki, da ima država svojim podanikom pravico povedati, koga naj častijo in kako naj to počno. V državah z demokratično in liberalno tradicijo, kakršni sta Velika Britanija in ZDA, je vmešavanje države v zadeve kulture, torej tudi obstoj ministrstva za kulturo, povsem tuj pojav. Oblasti držav z manjšim številom prebivalstva, kot je denimo tudi Slovenija, so potrebo po poseganju države v kulturo, ki je v resnici osebna stvar vsakega človeka, utemeljevale z majhnostjo in nenehno ogroženostjo naroda, ki mu vladajo, čeprav bližnja zgodovina slovenske kulture in umetnosti to tezo hitro ovrže. Zlata, stoletna doba slovenske kulture in umetnosti, od štiridesetih let 19. stoletja pa do izbruha druge svetovne vojne je bila namreč hkrati doba, ko Slovenci razen na lokalni ravni nismo imeli lastne oblasti in zato seveda tudi ne ministrstva za kulturo. Kakor dokazujejo sadovi tega obdobja, odsotnost lastnega oblastnega resorja za kulturo tej kulturi nikakor ni škodovala.

Slovenska filmska podjetnost pred drugo svetovno vojno

V takem razmerju do države je bila tudi slovenska kinematografija pred drugo svetovno vojno. V tistih časih je na filmskem področju v Sloveniji zasebna podjetniška pobuda kar dobro cvetela, pri čemer so se z njo ukvarjali kulturno ozavešeni ljudje, ki jih še danes slavimo. Recimo:

- Fotograf Veličan Bešter je leta 1922 ustanovil filmsko podjetje oziroma atelje Slovenija film – prva slovenska filmska tovarna in posnel nekaj krajših dokumentarnih filmov.

- Leta 1927 so se člani Turist kluba začeli pripravljati na snemanje prvega slovenskega nemega celovečernega filma *V kraljestvu Zlatoroga*. Film je med letoma 1929 in 1931 posnel skladatelj Janko Ravnik, ogledalo pa si ga je približno 15 tisoč gledalcev.

– Kontinuirano, obsežnejšo in bolj kakovostno produkcijo kratkih dokumentarnih filmov je sprožilo podjetje Sava film, ki ga je leta 1927 ustanovil Metod Badjura. Začel je s Sava Journali, ki so jih prikazovali kot predfilme, nato pa posnel vrsto dokumentarcev. Leta 1932 je v njihovi produkciji nastal tudi drugi nemi celovečerni film *Triglavske strmine*, ki ga je zrežiral avantgardni gledališki režiser Ferdo Delak.

– Milan Kham, lastnik kina Union v Ljubljani, je leta 1939 ustanovil prvo pravo filmsko podjetje Emona film z opremo za snemanje tona, montažo in podnaslavljanje, ki jo je skonstruiral Rudi Omota. Podjetje je delovalo do leta 1945 in v tem času posnelo vrsto kratkih dokumentarcev.

Triglav film – podjetniško poglavje slovenskega filma

Po državni ustanovitvi filmskega podjetja Triglav film in distribucijskega podjetja Vesna film leta 1946 se je v organizaciji filmske proizvodnje marsikaj spremenilo že na začetku petdesetih let. Triglav film, ki od leta 1952 ni imel več v celoti zagotovljene državne dotacije, delovni kadri pa ne rednih dohodkov, je bil praktično vržen na trg, zato se je začel obsežno ukvarjati s proizvodnjo koprodukcijских filmov z evropskimi in ameriškimi partnerji. Začelo se je eno od najsvetlejših podjetniških obdobji slovenskega filma. Podjetje je pod novim vodstvom po zgledu tujih kinematografij vpeljalo strožje profesionalne norme, s čimer naj bi ustvarili bolj dognane filme, ki naj bi bili všeč tudi občinstvu. Ko se je tujina slabo odzvala na film *Jara gospoda*, ki je bil zanimiv zgolj za Slovence, nikakor pa ga ni bilo mogoče prodati kam drugam, se je v zavest ljudi spet prikradel dvom o slovenskem filmu in sposobnosti domačih ustvarjalcev; sploh zaradi precejšnjih sredstev, ki so bila porabljeni za film. Če še tako nadarjen (sicer gledališki) režiser, kot je bil Bojan Stupica, ne more napraviti mojstrovine, kdo jo potem sploh lahko, so se spraševali takrat. V tej situaciji si je vodstvo podjetja pridobilo nove privrženice za mednarodno usmeritev svoje proizvodnje. Še v času snemanja *Jare gospode* je Triglav film angažiral češkega režiserja Františka Čapa, ki se je močno uveljavil že v svoji domovini in je imel za sabo soliden opus igranih filmov.

Primer Čap

Čap je zagovarjal popularni, žanrsko zastavljen film. Kot pravi France Brenk: "V času nihanja slovenskega filma

med amaterizmom in diletantizmom, med diletantizmom in profesionalizmom je František Čap nedvomno pokazal, kaj se pravi obrtniško tekoče izdelovati filme. Ob njegovem gostovanju v Sloveniji se je učila mlajša generacija slovenskih filmskih delavcev." S svojim sistemom je Čap bistveno pripomogel k profesionalizaciji domače kinematografije. Njegovi slovenski filmi so sicer na žalost ostali kot neizpeljani rezultati dobre metode, ki je zgolj periferno vplivala tudi na profesionalizacijo filmske produkcije, ne pa tudi, kot ugotavlja Zdenko Vrdlovec v monografiji o Františku Čapu, "na prepotrebno konceptualiziranje določene filmske ideologije preprosto gledljivega žanra, ki bi nedvomno kreativno vplival tudi na umetniško visoke in zasebne sintakse, ki so od nekdanj izključena praksa slovenskih filmarjev. Čap je bil filmar velikih kvalit, ki je skušal v majhni in komaj začetni kinematografiji ustvariti skorajda nemogoče: rešiti telo filma in ne njegove duše. Toda že od tedaj hoče slovenski film trmasto reševati samo svojo dušo v osebnih svetovih svojih avtorjev, medtem ko mu za telo ni mar. Veličina in tragika Čapovega dela je ravno v tem, da v Sloveniji ni uspel dokazati osnovnega bistva filma, da je samo v pravem telesu prava ali neka druga duša. Ko bodo slovenski film ter njegovi načrtovalci in ustvarjalci pripravljeni dojeti ta problem, mu bo laže, in to veliko laže, ker je njegova publika s to dilemo razčistila že v petdesetih letih". Problem slovenskega filma in njegove usmerjenosti večinoma zgolj v umetniško zadovoljevanje potreb peščice ljudi je torej star že pol stoletja, saj so zgornje besede še danes zelo aktualne.

Nazaj v sedanost

Če namreč pogledamo slovenske filme, ki jih kritike najbolj hvalijo, ki jih financira država in jih tuji, predvsem evropski filmski festivali najbolj vabijo, ti pri domačem občinstvu niso povzročili nikakršnega vznika množičnega navdušenja, in to ne glede na to, da gre za film, v medijskem smislu najsugestivnejšo umetnost. Naj o tem govorijo številke zadnjega časa: lansko *Predmestje*, brutalna študija slovenskega predmestnega šovinizma, nacionalizma in primitivizma s prvovrstno igralsko zasedbo (in "frontmanoma" Petrom Muševskim ter Jernejem Šugmanom), sicer spilotirana po dokaj uspešnem istoimenskem romanu Vinka Möderndorferja, tudi

režiserja tega filma, je najprej res letela visoko, potem pa je hitro padla nizko in po vsej Sloveniji potegnila zgolj dobrih pet tisoč gledalcev. *Ruševine*, drugi film Janeza Burgerja; zgodba o psihotičnih razmerah in razmerjih v zakulisju nastajanja gledališke predstave je postregla z izdelanimi igralskimi kreacijami, dodelano režijo in cinemaskopsko fotografijo ter čvrsto postavljenimi kadri, pobrala glavne nagrade na lanskem festivalu slovenskega filma ter večino kritik pognala v nebo presežnikov; vendar ji je kljub obilnemu oglaševanju in predstavljanju v ključnih in reprezentativnih domačih medijih (denimo trije zaporedni intervjuji z ustvarjalci, torej režiserjem in dvema igralcema v Delovi Sobotni prilogi, nastopi v trendovskih televizijskih oddajah à la Studio City) uspelo pritegniti še kakih tisoč gledalcev manj od *Predmestja*. *Desperado Tonic*, režijski prvenec in eksperimentalni omnibus štirih mladih perspektivnih domačih režiserjev, v katerega je država vložila denar v višini četrtine vsote, ki jo letno nameni založništvu, je omnibus s pustolovščinami starega kinooperaterja, ki je nastajal tri ali štiri leta, na svoje projekcije pa je privabil komaj kaj več gledalcev, kot jih obišče z malo večjim angažmajem zastavljeno predstavitev pesniške zbirke iz kake samozaložbe. Podobno jo je odnesla filmska različica televizijske nadaljevanke o Prešernu, celovečerec z naslovom *Pesnikov portret z dvojnikom*, ki je v lanskem poletju izginil v izparino nekaj naključnih obiskovalcev. Prav podobno kot z *Ruševinami* in *Predmestjem* se bo po vsej verjetnosti zgodilo tudi z novima filmoma Jana Cvitkoviča (*Odgrobadogroba*) in Igorja Šterka (*Tuning/Uglaševanje*), katerih ustvarjalca se skoraj deklarativno ne menita za gledalce oziroma bi se kar strinjala s trditvijo, da so njuni filmi dobri in bi bili tudi dobro obiskani, če bi zamenjali občinstvo. Glavni argument za upravičenost realizacije teh filmov naj bi bile umetniške vrednosti samih filmov, ki so jih ti dokazali z uvrstitvijo na tuje festivale (*Ruševine*, *Predmestje*, *Odgrobadogroba*, *Uglaševanje*) ali pa umetniške vrednosti, ki izhajajo kar neposredno iz dejstva, da so bili financirani z državnim denarjem (*Desperado Tonic*, *Pesnikov portret z dvojnikom*).

Sprememb ne bo

Nesmiselno je pričakovati, da se bo kaj spremenilo. Kot kaže bližnja preteklost, filmski ustvarjalci svoje projekte

zelo težko realizirajo. Zato dejstva naše filmske produkcije, torej letno zgolj po dobra dva institucionalno financirana filma v zadnjih šestih letih, pri tistih, ki so po letih čakanja le prišli do svojega projekta, logično pripeljejo do tega, da zaradi redkosti dela režiserji filme, financirane z državnim denarjem, delajo predvsem zase in za zadovoljevanje svojih ustvarjalnih in umetniških ambicij. Majhnost domače filmske scene, ki je za refleksijo večinoma omejena na nekaj pavšalnih in pogosto osebno konotiranih filmskih kritik, ustvarjalce potiska v dokazovanje in upravičevanje svoje umetniške kakovosti predvsem na tujih filmskih festivalih. Iz tega pa izhaja večina naših pa tudi evropskih (pod)povprečnih filmskoavtorskih konceptov, s katerimi skušajo akterji upravičiti porabo denarja in vse tisto avtorsko bobnanje po prsih, češ, tu gre za umetnost, ki je običajno ljudstvo ne razume; vsa ta dogmatična zatrjevanja nacionalnih institucij, da gre za posebno kulturno poslanstvo, ki ga je treba a priori in nekritično nadaljevati in negovati, brez upoštevanja pogleda s strani. Ključni in najboljši evropski filmarji, denimo Almodovar, Von Trier itn., na katerih sloni prepoznavna sodobna evropska kinematografija, s tem nimajo težav, denar za svoje filme dobivajo s precejšnjo lahkoto, snemajo en film za drugim ter so priljubljeni pri kritikih in tudi občinstvu. Če si želite raje bližnji in dostopnejši primer, si oglejte Kusturico, ki ga prav z veseljem financirajo (tudi) Francozi. Če si dober, te tudi evropski ali pa kak drug filmski denar hitro sam poišče ter ti pri tem večinoma brez težav dopusti lastne avtorske vizije.

Podpovprečnost varuje pridobljene pozicije

Drugače pa je, če si v tem, kar počneš, (pod)povprečen. V tem primeru pač moraš ves čas navijati za povečanje proračunskih in zunajproračunskih sredstev, na veliko zvoniti po vsakem obisku mednarodnega filmskega festivala, ki jih je tako ali tako več kot dni v letu, in hkrati dokazovati, da bi bili tvoji filmi še boljši, če bi dobili več denarja. Pri tem pa gledanost filma na domačem trgu pri filmih, financiranih z državnim denarjem, za ustvarjalce preprosto ni v ospredju. Da bodo filmi z državnim denarjem narejeni tudi za gledalce, bi lahko omogočila samo veliko večja in kontinuirana produkcija ter

sistem, ki bi ustvarjalce hkrati avtomatično potisnil v zadovoljevanje drugih kriterijev, ne zgolj osebnih, tehničnim kadrom pa zaradi stalnosti dela omogočal kakovostnejše delovanje. Majhno število filmskih projektov domač film najbolj odtuja našim gledalcem, in to ne samo zato, ker malo filmov pač težko porodi kakovostno umetniške in hkrati komunikativne filme, ampak tudi zato, ker se znotraj tako majhnega sistema, kot je slovenski, zlahka vzpostavi napačno ozračje in s tem povsem napačen kriterij, da je za filme najpomembnejše, da se pojavijo na tujih filmskih festivalih. Kaj se z njimi zgodi pred domačim občinstvom, pa je precej obrobna, skoraj administrativna stvar.

Najbolj gledani so gverilski filmi

Odsotnost želje ustvarjalca filma, ki ga financira država, po stiku njegovega dela z domačim občinstvom, kjer ustvarjalec svojo (samo)pomembnost vzdržuje z nekaj medijske podpore, ki se že vnaprej klanja institucionalno financiranim filmskim projektom, je privedla do tega, da so v zadnjih dveh letih gledalce pritegovali predvsem filmi iz t. i. gverilske produkcije, narejene v skromnih razmerah zasebne iniciative, ki je država skoraj ni podpirala. V zadnjem letu sta to, denimo, najstniška *Tu pa tam* (kriminalna komedija) in *Slepilo* (socialna drama o drogiranju mladostnikov), ki nista imela nobenih resnejših kvalit, vendar precej več gledalcev kot državno financirani filmi. Scenaristično precej boljši, produkcijsko pa, razumljivo, enako reven, je najnovejši *Norega se metek ogne*, štorija o prekmurskem parčku, ki se preseli k meščanskemu paru v podnajemniško stanovanje v Ljubljani. Tako se je slovenska kinematografija znašla v zanimivem precepu: na eni strani ima institucionalno financirane, umetniško nagrajevane, pri medijih hvaljene filme, ki pa jih občinstvo ignorira, na drugi strani pa gverilske, preproste, amatersko zrežirane, pri občinstvu pa glede na pomanjkljivosti kar dobro sprejete filme. Na žalost so torej institucionalno financirani filmi zaprti v slonokoščeni stolp lastne pomembnosti, gverilski pa imajo v produkcijskem in pogosto tudi v dramaturško-scenarističnem smislu tako kratko sapo, da so videti bolj kot polizdelki.

Kriv je sistem

Za sedanje stanje je pač lahko kriv oziroma bolje rečeno odgovoren zgolj obstoječi sistem produciranja institucionalnih filmov. Ta je urejen tako, da po tem, ko je filmski projekt (torej scenarij, produkcija, proračun itn.) potrjen in največ štiripetinsko financiran pri Filmskem skladu, za njegovo končno podobo in za njegov dober odziv pri občinstvu ni odgovoren in resnično zainteresiran nihče več. Tovrstna logika najbrž delno temelji na subvencioniranju drugih kulturnih dobrin, denimo knjig, kjer se je do nedavna finančno podpiralo predvsem njihovo produkcijo. Glede na nekaj sto knjižnih naslovov, ki jih je letno podpiralo ministrstvo za kulturo, pa sta se znotraj kvantitete seveda rodili tudi kakovost in komunikativnost za širše občinstvo. Pri tem je bil investirani znesek na posamezno enoto, torej knjižni naslov, neprimerno nižji od tistega, ki je investiran v film. Poleg tega je večina založb vstopala v dolgoročnejša sodelovanja z ministrstvom za kulturo, ki je skozi čas lahko korigiralo morebitne nepravilnosti pri produkciji.

Ker gre za državni denar, je tudi obisk filma pomemben parameter, ki ga je treba nagraditi. Pri knjigah se je v ta namen vzpostavil mehanizem knjižničnega nadomestila (in delovnih štipendij), ki poleg umetniškega kriterija vsaj delno nagraduje tudi tržni kriterij izposoje v knjižnicah. Podobno bi se moralo zgoditi tudi pri filmu, kjer bi se po zgledu drugih evropskih modelov, recimo francoskega, v prihodnosti precejšen del institucionalnih sredstev iz faze produkcije preselil na njegov konec, torej v fazo prikazovanja in njegov uspeh pri gledalcih. Ta bi moral biti, glede na to, da gre za javni denar, tudi pomemben parameter upravičenosti same investicije, kar bi lahko njegovemu producentu prineslo precejšnje pozitivne finančne učinke. V praksi bi to pomenilo, da bi film v fazi produkcije dobil nižja sredstva, kot do sedaj, recimo največ štiristo tisoč evrov, hkrati pa bi potem dodatno od države dobil fiksno vsoto denarja za vsakega kinematografskega gledalca. To bi lahko za približno trikrat povečalo število financiranih filmov, izboljšalo poslovne/umetniške/kreativne odločitve celotne verige sodelujočih pri filmskih projektih ter ob ustrezni fiksni vsoti gotovo pritegnilo tudi zasebni kapital, ki ga v domačem filmu sedaj praktično ni. Kako neznansko neučinkovita so sedaj vlaganja Filmskega sklada v državne filme, kažejo njegovi prihodki, saj je

1-12/2005 SODOBNOST

Sklad v zameno za svoja vlaganja v posamezne filmske projekte upravičen tudi do dela prihodkov iz poznejše eksploatacije filma v kinu, na videu in drugod. Filmski sklad je lani denimo investiral nekaj več kot dva milijona evrov, nazaj pa dobil zgolj dobrih dvajset tisoč evrov, torej le dober odstotek vloženega kapitala.

Producenti slovenskih filmov napačno interpretirajo podatke

Obstoječi producenti slovenskih filmov se s tem modelom seveda ne bi strinjali in bi si izmišljali vsemogoče zvijače. Če bi jim država po novem sofinancirala zgolj polovico sredstev za produkcijo predlaganega filma (sedaj lahko dobijo največ 80 odstotkov), bi najbrž povišali zahtevani proračun za film, da bi že s to polovično subvencijo poravnali vse stroške, sami pa v film spet ne bi investirali ničesar. V slovenskem prostoru se recimo pogosto operira s številko, da je proračun povprečnega evropskega filma nekje na ravni dveh milijonov evrov in da celotni slovenski filmski proračun zadošča zgolj za skromen poldrugi povprečni evropski film. Pri tem gre za napako v interpretiranju, saj je to povprečje zahodnoevropskega filma, ki ga močno dvigujejo nekatere precej razvitejše zahodnoevropske države. Da so proračuni naših filmov prenizki, je torej bolj napaka v interpretiranju, ki za referenčno točko pogosto jemlje Francijo (tam povprečen film stane do pet milijonov dolarjev), ki pa z nami ni primerljiva v prav nobenem filmskem smislu. Dejstvo, da so v zgolj nekaj letih proračuni naših filmov narasli z (dobrega) milijona mark na milijon evrov, kaže na to, da bi sedanja produkcijska srenja s stalnim zavajanjem javnosti glede ustreznih višin filmskih proračunov, s preprostim povišanjem potrebnega proračuna zlahka premostila tudi razliko, ki bi nastala pri morebitnem zmanjšanju odstotka, ki ga financira država. Ko sem letos ob praznovanju stoletnice slovenskega filma v Delu navedel podatke, da so filmski proračuni denimo v Nemčiji že kar primerljivi z našimi (2,88 milijona dolarjev), v Avstriji pa že povsem podobni (1,41 milijona dolarjev, torej približno 250 milijonov tolarjev), kljub precej višjemu BDP na prebivalca, sem hkrati ponudil tezo, da slovenski filmi zadnje čase kar krepko živijo prek naših zmognosti. Ob tem sem dodal, da so v Sloveniji primerljivih

državah Evropske skupnosti, kot sta denimo Portugalska in Grčija, povprečni proračuni celovečernih filmov nižji od pol milijona dolarjev, v našem denarju torej manj kot sto milijonov tolarjev za film. Reakcija je prišla hitro, saj me je kar nekaj producentov še isti dan pobaralo, od kje mi ta informacija. Ko sem jim navedel uporabljeni vir, so utihnili in se niso več odzvali, saj bi ta dejstva, če bi se o njih začelo javno diskutirati, lahko resno ogrozila njihove, v zvezi z višino filmskih proračunov, že pridobljene pozicije.

Sklep

Vinko Ošlak v zvezi s subvencijami ugotavlja, da jih mora država pazljivo razporejati med projekte z že dokazano kulturno vrednostjo in da ne bi smela podpirati ali zavirati tekočega kulturnega umetniškega ali kvaziumetniškega ustvarjanja, saj se je do sedaj še vedno izkazalo, da večinoma podpre le bleferje in prevarante, zatre ali vsaj prezre pa resnične talente. Da to še kako velja tudi pri nas, nazorno kažejo podatki o gledanosti filmov, ki jih večinoma financira država. Večina se je, ob siceršnjem hvaljenju v času njihovega nastanka, po predvajanju hitro izgubila v temi kinodvoran ter zaprčila police arhivov, saj ni našla poti niti na format DVD za domačo uporabo. Država je tudi tu ostala na pol poti: filmi, v katere je vložila stotine milijonov tolarjev, se ji že leto dni pozneje niso zdeli vredni majhne dodatne investicije, s katero bi dejansko prišli v javno uporabo prek knjižnic, videotek in zasebnih kupcev. In to ob tem, da je večino denarja zanje tako ali tako priskrbel javnost, kar bi morda moralo voditi celo do tega, da bi bili v času visokotehnoloških širokopasovnih internetnih povezav ti filmi ves čas javno dostopni kar na spletni strani Filmskega sklada. Ampak to je morda že vsebina mojega najnovejšega znanstvenofantastičnega romana.