

Neodvisni film ob stoletnici slovenskega filma

Neodvisnost filma je kot marsikatera tema, povezana s filmom, polna netočnosti, pretiravanja, celo mistifikacij. Najpogostejše pojem neodvisni film nastaja kot meglen mit nekakšne svobode od nečesa ali nekoga in domnevne posledične kakovosti. Od česa naj bi bil torej film neodvisen? Ponavadi gotovo mislimo na ekonomsko neodvisnost, z njo pa je povezana tista estetska, za katero nekako predvidevamo, da je posledica ekonomske. Tako je pojem neodvisni film obet kakovosti, obet integritete, avtentičnosti, pristnosti, istovetnosti ... V ekonomskem pogledu nam neodvisni film ob-

ljublja poštenost, saj naj bi bil neodvisen od trga in zato naj ne bi bil tržna špekulacija, katere edini ali vsaj prvi namen je dobiček. Ta neodvisnost filma od trga nam lahko pomeni celo vrsto med sabo različnih in tudi protislovnih stvari. Največkrat gre za neodvisnost od investitorja, vendar pod tem lahko razumemo neodvisnost malega producenta od velikega, ali neodvisnost posamičnega producenta od kartela, ali neodvisnost ustvarjalcev od producenta, neodvisnost od državnih subvencij, ali neodvisnost kar od vsakdanjega načina kinematografske distribucije, neodvis-

Klemen Kleč
IZZIVI DIGITALNE KINEMATO-
GRAFIJE: NAJPRED ZGODBA,
POTEM TEHNIKA

Snemalna tehnika mora biti podrejena ustvarjalni uporabi in ne narobe.

Slovenija nima finančno neodvisnih zasebnih filmskih producentov, ki bi snemali celovečerne filme za kar najširši krog gledalcev. Naš najpomembnejši filmski producent je država, ki prek

svojih filmu naklonjenih državnih institucij, denimo Filmskega sklada RS, Ministrstva za kulturo, Radiotelevizije Slovenija in Filmskega studia Viba film vlaga proračunska sredstva v izbrane filmske projekte. Nekaj denarja za snemanje slovenskih filmov pride k nam tudi iz evropskih institucij in skladov, zelo malo sredstev pa nastajanju filmov namenjajo slovenski zasebni naložbeniki, ki s filmom niso neposredno povezani, recimo finančne ustanove. Zaradi

nost od političnega programskega vmešavanja od državnih ali cerkvenih oblasti, ali pa zgolj neodvisnost od ameriških distributerjev, ki obvladujejo svetovni filmski trg.

Če govorimo o neodvisnem filmu na splošno, imamo v mislih tudi njegovo nasprotje. Na svetovnem filmskem trgu je to verjetno predvsem Hollywood. Hollywood tukaj ni geografski pojem, kajti jasno je, da tudi v Hollywoodu obstaja neodvisni film. Zelo pogosto obdolžijo odvisnosti kar ameriški film kot tak, kar je seveda velika napaka. Ne samo, da je neodvisni film nastal v Ameriki, ampak je še danes neodvisna produkcija tam tako raznolika kot obsežna. "Odvisni" film se nanaša na tisti film, ki ga proizvede "prava" filmska industrija. Prava filmska industrija pa je lahko tista, ki finančno neodvisno proizvaja film za svetovno distribucijo, ki je v rokah peščice ameriških distributerjev. Take industrije od propada studijskega sistema ni več. Gre torej za več ali manj

odvisnosti od verige takih odnosov. Odvisnost filmskih družb od lastnic, od transnacionalnih korporacij in bančnih ustanov, politična odvisnost hollywoodske filmske industrije od politične zaščite ameriške vlade, odvisnost filmske produkcije od distribucije, odvisnost ustvarjalcev od producenta, odvisnost prikazovalca od distributerja, saj mu slednji kroji usodo s tem, da mu dobavlja vsebino. Zaradi različnih razlogov je film področje, kjer je veliko bolj na mestu govoriti o odvisnosti kot o neodvisnosti. Ni je umetniške zvrsti, ki bi bila bolj odvisna. Odvisnost je za film normalno stanje predvsem zaradi dveh razlogov. Zato, ker gre za finančno intenzivno dejavnost, ki zahteva velike finančne vložke, in zato, ker je izrazito množična umetnost z domnevno veliko prepričevalno močjo.

Tako je vsaka neodvisnost slej ko prej redka izjema. Res je tudi, da je bil neodvisen film privlačen in centralen mit, ki je preveval celotno obdobje

majhnosti slovenskega trga sodi vlaganje v slovenske filmske projekte za hudo tvegano in skoraj nikoli povrnjeno finančno naložbo. Milijon evrov, ki v zahodnoevropskih državah velja za nekakšno mejo med nizkopračunskimi in brezproračunskimi filmskimi projekti, je za naše filmarje največkrat le nedosegljiv cilj. Ni presenetljivo, da je slovenskim filmarjem prav zato bližje nišno umetniško izražanje za peščico zahtevnejših gledalcev kot pa tržno

naravnano pripovedovanje zgodb za množico zabave željnih filmskih potrošnikov.

Nezavidljiv finančni položaj slovenskega filma bi moral neposredno vplivati tudi na izbor in uporabo filmske tehnike, s katero se snemajo in urejajo filmski posnetki, vendar pri nas očitno ni tako. Celovečerni filmski projekti se skoraj izključno snemajo na prestižni 35-milimetrski filmski trak, čeprav država ne premore niti ustreznega fotokemičnega

modernizma, saj je bila ena temeljnih značilnosti obdobja modernizma, da je umetnik zanikal legitimnost trga, da je tako rekoč "bežal" pred njim, da je pogosto predvideval njegovo ukinitve. Obdobje modernizma se precej dobro pokriva z zgodovino filma, še posebej, če vanjo vključimo tudi predzgodovino, vse tiste dejavnosti, ki so vodile k odkritju filma. Veliki filmi preteklosti, klasiki, so praviloma nastajali v takšnih ali drugačnih razmerah neodvisnosti. Usodno vprašanje po domnevnem koncu moderne je, ali je z njo konec sanj o neodvisnem filmu in konec neodvisnega filma kot takega. Marsikaj kaže na to. Marsikdo v to verjame. Marsikdo si za to prizadeva, vendar je natančnejši odgovor na to vprašanje odvisen od tega, kaj je bila moderna, predvsem pa kaj natančno je obdobje, v katerem živimo, pa če ga želimo imenovati postmoderno ali ne. Ali moramo na popravni izpit iz celotnega razsvetljenskega projekta kot celote? Ali bo zadostovalo,

če popravimo zgolj nekatere predpostavke razsvetljenstva?

Dandanes pojem neodvisni film pogosto uporabljajo kot časten naziv, kot dokazilo kakovosti. Nedavno je v Cannesu neki režiser izjavil, da je avtor pravega pravega neodvisnega filma. To neodvisnost mu je omogočila družba Miramax, je dejal. Gre seveda za zvito potezo. Pojem neodvisnosti se še drži družbe ameriške družbe Miramax, zato ker sta jo kot distribucijsko družbo za neodvisne ameriške in tuje kakovostne filme ustanovila brata Weinstein. Tako sta odkrila donosno tržno nišo in s tem vplivala na revitalizacijo ameriške (in svetovne) filmske produkcije in distribucije. Vendar sta svoje podjetje razvijala kot vsako drugo podjetje. Zdi se, da neodvisnost filmov, ki sta jih odkupovala in pozneje tudi producirala, ni bila njun namen ali njun cilj, ampak nekaj, kar sta s pridom izkoriščala. Razvoj Miramaxa prča o tem. Najprej ga je kupil Disney, najbolj konservativni major, ki zelo

laboratorija za njegovo obdelavo niti naprav za visokoločljivostni optični zajem posameznih sličic za digitalno urejanje in poznejši optični izpis nazaj na 35-milimetrski filmski trak. Še več, nobena izmed 35-milimetrskih filmskih kamer, ki so v lasti države, ni prirejena za snemanje po načinu treh luknjic (3-perf), s katerim bi filmarji prihranili kar četrtino filmskega traku in hkrati tudi denar za njegovo laboratorijsko obdelavo. A to še ni vse, producenti

si na račun davkoplačevalskega denarja privoščijo tudi drage laboratorijske postopke, recimo za zmanjšanje intenzivnosti barv, tako imenovani bleach bypass. Povsem enak vizualni učinek za neprimerno manj denarja je moč dokaj preprosto ustvariti z računalniško obdelavo digitaliziranega slikovnega zapisa v poprodukciji, na primer z orodjem 55MM podjetja Digital Film Tools, dodatkom digitalnih urejevalnikov avdiovizualnih vsebin izdelovalcev

skrbi, da so njegovi filmi dostojni. Seveda se s tako držo danes odpoveduješ kar precejšnjemu delu trga, kar za Disneyja pokriva Miramax. Danes Miramax ni nič bolj neodvisen kot katerikoli drugi ameriški distributer in producent. Vendar se ga stara slava še drži. Režiser pa je s svojo cansko izjavo povedal tudi, da so mu v družbi dali proste roke, kar je verjetno bilo res. Po presoji, da se bo to na trgu splačalo. Bernardo Bertolucci mi je nekoč, ko je ravno končal 1900, dejal, da je eden, morda pet trenutno "neodvisnih" režiserjev na svetu. Da mu je Paramount dal popolnoma proste roke.

Primer z Miramaxom je temeljni obrazec razvoja v vsej filmski zgodovini.

Odvisnost je normalno stanje. Različne okoliščine to normalno stanje tu pa tam destabilizirajo. To omogoči "izbruh" določene mere svobode in znotraj te določeno mero različnih neodvisnosti. Svoboda se potem pogosto razvije v svoje nasprotje. Tako

je bilo, ko so se prvi "independents" umaknili pred nasilnim poskusom kontrole kartela MPPC (Motion Pictures Patents Company) nad produkcijo. V drugem desetletju prejšnjega stoletja so se umaknili v Kalifornijo. S tem "neodvisnim" begom je nastal Hollywood, še danes najmogočnejši nasprotnik vsake neodvisnosti. Ruska revolucija je omogočila delno politično in ustvarjalno svobodo sicer, res je, lojalnih avtorjev. Vendar je bilo te svobode kmalu konec in se je hitro sprevrgla v svoje nasprotje. Propad fašistične države v Italiji je za nekaj časa odstranil državni nadzor in nastalo je gibanje neorealističnega filma. V kaotičnih razmerah povojne Italije se je ta svoboda razkrajala počasi in postopoma. Šele z nastopom Berlusconi je "neodvisni" italijanski film skoraj popolnoma izginil. V Franciji je po ekonomski krizi branže po nastopu televizije v drugi polovici petdesetih let nastal "novi val". Podobno na Švedskem. Vrsta novih valov je v Vzhodni

Adobe, Avid, Apple in Discreet. Z uporabo digitalne snemalne tehnike bi sredstva in čas, ki jih filmarji porabijo za nekajkratno pot do najbližjih laboratorijev, denimo na Dunaj ali v Budimpešto, lahko koristneje porabili za stvari, ki bi imele večji učinek na gledalca, na primer za boljšo osvetlitev scene, scenografijo, kostumografijo ali masko. Zahtevnejših vizualnih in drugih posebnih učinkov v slovenskih filmih tako ali tako ni.

Toda pozor, digitalna tehnologija nikakor ni bližnjica do tehnično dovršenih filmov in kot takšna ne pomeni univerzalne rešitve za težave, s katerimi se ubada slovenska filmska produkcija. Nekateri namreč menijo, da bi z njo lahko snemali boljše filme za manj denarja, kar pa drži le delno. Osvetljevanje in kadriranje scen je pri uporabi digitalne snemalne tehnologije prav tako zahtevno kot pri uporabi klasične filmske tehnike. Poleg tega

Evropi nastopila po Stalinovi smrti v obdobju detanta, procesu, ki se je tudi začel v petdesetih letih. Najbolj brutalen konec je doživel eden najvištalnejših, češki novi val, ki so ga zastavili z invazijo Sovjetov na Češko-slovaško leta 1968. V Sovjetski zvezi se je eno takih izrazito plodnih obdobji končalo z internacijo Paradžanova in z emigracijo Tarkovskega. Liberalizaciji v Jugoslaviji po letu 1965 je sledil film. Ko so leta 1971 zavrli ta politični proces, so zaustavili tudi film. Lazarja Stojanovića so zaradi Plastičnega Isusa obsodili na ječo in Dušan Makavejev se je umaknil v tujino. Drugi so hitro dojeli, koliko je ura.

Hollywood, v krizi predvsem zaradi svoje umetniške konservativnosti, omogoči kratko, vendar izjemno plodno obdobje neodvisnosti v amerškem filmu, ki jo pooseblja Francis Ford Coppola s svojo filmofilsko družino filmskih mulcev (movie brats). Zbrali so se v podjetju, tedaj skoraj zadrugi, American Zoetrope. Neodvisnost tra-

ja natančno toliko časa, dokler "majors", industrija ne odkrijejo, kakšni so novi trendi in dokler jim ne uspe vključiti najbolj nadarjenih ustvarjalcev v svoj sistem. V tem obdobju Robert Redford ustanovi Sundance Institut, zasebno fundacijo, ki podpira ameriško neodvisno produkcijo. Sundance je ameriški Media plus (program EU za razvoj in podporo evropske kinematografije). Tudi o Sundanceu pravijo, da postaja organizacija, ki čedalje bolj omogoča, da si Hollywood z njeno pomočjo pomlajuje kri.

Omejevanje "neodvisnosti" filma v Sloveniji je bilo od nekdaj diskretno. Zato se ga bo treba lotiti toliko bolj pozorno in sistematično. Naj omenim za zdaj samo nekaj, pri čemer sem osebno prisostvoval. Kot vemo, smo bili v Sloveniji v prejšnjem režimu "neodvisni" po definiciji, saj smo samoupravljali. To je pomenilo, da smo bili v raznih delegatskih svetih, ki so imeli eno samo napako. Praviloma so bili brez realne moči. Vsaj tisti

vse do danes z visokoločljivostno videokamero pri nas še ni bil posnet noben celovečerni kinematografski projekt, čeprav eno takšnih Sonyjevih kamer v Sloveniji že premoremo. Cenene videokamere običajne ločljivosti (pal), namenjene beleženju družinskih dogodkov, so za snemanje kinematografskih celovečercev primerne le v skrajni sili. Sliko sicer večina že zapisuje digitalno (dv), vendar v prepletenem, televizijskem načinu in ne v tako

imenovanem progresivnem načinu kot pri visokoločljivostnih videokamerah (24p, 25p), ki se v tem ne razlikujejo od klasičnih filmskih kamer. Pomanjkljivosti prepletanja slike se najhitreje opazijo ravno pri večkratni povečavi filmskih sličic, projiciranih na filmsko platno kinodvorane. Veliko bolje je nekoliko globlje seči v žep in za snemanje uporabiti visokoločljivostne videokamere formata hdv 1080i. Sonyjev model HVR-Z1U, ki sliko lahko zapisuje tudi

sveti, ki sem jih sam skusil, so bili taki. Bili so demokratični alibi. Odločalo se je čisto drugače. No, vsekakor tudi cenzure nismo imeli. Je pa res, da je film potreboval “družbeno verifikacijo”, kot so temu rekli. Verifikacijo so opravljali “delegati”, predstavniki družbe. Ko je bil film “Rdeči boogie ali kaj ti je deklica” leta 1982 končan, ga za to določeni delegati niso hoteli podpisati. Takratni direktor Bojan Štih, ki vsekakor ni bil politična devica, je tako na ponovljeno projekcijo za “predstavnike družbe” poklical tovariša Jožeta Smoleta. Sedel sem za njim in ga poslušal, kako se je zadovoljno hahljal. In takoj podpisal. Nakar so, ne da bi črhnil, podpisali tudi vsi drugi. Žal je to arhetipska slovenska zgodba. Zdi se, kot da je večina Slovencev ponosnih, če so modri in ne zakikirikajo prezgodaj. Potem se opravičijo in pravijo, da štejejo zgolj rezultati. Vsekakor je tisti Smoletov podpis pomenil začetek političnih razmer, ki so omogočile več neodvis-

nosti, ki pa je bila v Sloveniji slabo izkoriščena. Tudi tu gre morda za slovensko posebnost. Z nastopom demokracije so se, paradoksalno, razmere za slovenski film zaostrele. Politično je bil v negotovosti celo njegov obstoj. Prvi demokratični minister za kulturo je baje dal veto na film, katerega scenarij je vseboval določeno kletvico.

Dejavniki, ki trenutno pogojujejo stopnjo “neodvisnosti” v svetovni kinematografiji, so: MPA (Motion Picture Association of America), poslovno združenje ameriške filmske industrije, ki zastopa interes ameriškega filma na svetovnem trgu in WTO (Svetovna trgovinska organizacija), v sklopu katere je doslej evropskim pogajalcem uspelo zagotoviti si t.i. kulturno izjemo. Kulturna izjema pomeni, da so določeni kulturni izdelki, med njimi tudi filmi, izvzeti iz pravil, ki sicer veljajo za svobodno trgovino. Po teh pravilih je zaradi varstva svobodne konkurence prepovedana državna podpora. Za filmske industrije

v filmskem (cinemaframe) načinu, je za nekaj manj kot milijon in pol dolarjev na voljo tudi resnejšim slovenskim uporabnikom. To je precej manj, kot največji izdelovalec zabavne elektronike zahteva za svojo trenutno najbolj razširjeno profesionalno visokoločljivostno kamero, model HDW-F900, ki je namenjena predvsem za digitalno snemanje kinematografskih filmov. Njeno telo stane dobrih 32 milijonov dolarjev, kar pa je še vedno več

milijonov manj od filmske kamere Arricam, ki sodi v vrh ponudbe priznanega nemškega izdelovalca Arri.

Se snemanje na filmski trak, recimo na včasih tako priljubljeno “osmičko”, sploh še splača? Zakaj pa ne!? Kodak, največji izdelovalec filmskega traku za filmsko industrijo, še naprej trži trakove tudi za format Super 8, uporabnikom pa ponuja tudi dve najnovejši svetločutni emulziji iz družine Vision2. Z urejanjem posnetkov ni težav, ker najnovejši

to danes ne velja. Zato smejo države uveljavljati različne sisteme za podporo lastnim kinematografijam. Tako program EU Media plus namenja okrog 100 milijonov evrov na leto za podporo evropski filmski industriji. Podpirajo razvoj projektov in usposabljanje, promocijo in trženje, distribucijo in prikazovanje. Eurimages je evropski filmski sklad pri Svetu Evrope, ki podpira evropske koprodukcije s približno 20 milijoni evrov na leto. Ključno vlogo pri zagotavljanju stopnje neodvisnosti igrajo filmske politike posameznih držav. Francija je zgotovo trdnjava "neodvisnosti" filma v svetu. Ne zgolj zato, ker vzorno skrbi za svoj film in ima zato skoraj polovico tržnega deleža na lastnem trgu, ampak tudi zato, ker je pobudnik in motor za mednarodno uveljavljanje filmske kulture. Francija je utemeljila svojo politiko na dveh načelih. Na načelu že omenjene "kulturne izjeme" in "kulturne raznolikosti". Gre za premeteno politiko, saj obe načeli teme-

ljita na načelu, ki je paradni konj liberalizma, na načelu svobodne izbire. V zagotavljanje kulturne raznolikosti bi morale biti usmerjene vse filmske politike. Francija je tudi tista, ki se zavzema za čim bolj dejavno evropsko filmsko politiko. Zavzema se tudi za to, da bi načela "kulturne raznolikosti" in "kulturne izjeme" postali univerzalni in del programa Unesco. Brezbrižnost držav do filmske politike ponavadi pomeni, da filma v takih državah ni ali pa da je pri njih kinematografija zgolj trg za ameriški film. Dejanska državna filmska politika, kot je tista na Danskem, pa je najbolj zgovorna z obsegom vloženih javnih sredstev. Danska vlaga 60 milijonov evrov, 50 neposredno iz državnega proračuna, deset prispevajo televizije. To pa ne pomeni, da dansko državo kinematografija veliko stane. Nasprotno. Zaradi tega ima danski film 25-odstotni delež lastnega trga. Trg je intenziven, se pravi gledanost filma na Danskem je visoka. V povprečju gre danski dr-

optični čitalniki filmskega traku odčitavajo tudi sličice z 8-milimetrskega traku. To pomeni, da se, ko so enkrat prevedene v digitalni zapis, lahko urejajo z računalniškimi orodji povsem enako kot slikovni zapisi, zajeti s 16- ali 35-milimetrskih filmskih trakov. V računalniškem okolju se filmski prizori danes ne le sestavljajo v celoto, temveč se s pomočjo računalnikov obdelata tudi njihov slikovni zapis v visoki ločljivosti, od tako imenovanega čitanja barv do

odpravljanja napak pri zajemu. Izpis na 35-milimetrski filmski trak ponekod ni več potreben, kajti upravljavci v tujini svoje kinodvorane vse bolj opremljajo s sistemi za predvajanje visokoločljivostnega digitalnega zapisa, vključno z zmogljivimi visokoločljivimi digitalnimi projektorji. To pa še ne pomeni, da obe tehnologiji, klasična 35-milimetrska in digitalna, nekaj časa ne bosta sobivali, kajti Kodak in Fuji, ki skupaj obvladujeta trg filmskih trakov,

žavljan v kino trikrat na leto (Slovenec enkrat). Danski film je pojem tudi na mednarodni ravni in ustvarja niz sekundarnih ekonomskih učinkov. Danska daje za film relativno gledano sedem ali osem vstopnic več kot Slovenija. Poudarjam, relativno, z upoštevanjem večjega števila prebivalcev in bruto nacionalnega dohodka. Samoumevno je, da bi morala Slovenija, z občutno slabšo razvito kinematografijo in brez slavnega pedigreja, ki ga ima Danska, za svojo kinematografijo skrbeti bolj in ne manj kot Danska.

Evropska filmska politika, taka, kakršno jo krojijo posamične države in različne evropske ustanove, temelji na neodvisnem filmu in na neodvisnih producentih. Ti neodvisni producenti sestavljajo proračune za svoje filme na različnih naslovih. Neodvisnost pomeni, da so pri izbiri in realizaciji projektov svobodni. Seveda pa so odvisni od različnih finančnih virov, od filmskih skladov, od predprodaje

televizijam in distributerjem, od evropskih skladov, od mecenov itd. Evropska filmska politika podpira neodvisnost tako producentov kot distributerjev in prikazovalcev. V imenu svobodne izbire in kulturne raznolikosti. Filmska politika na področju distribucije in prikazovanja podpira male proti velikim, bolje rečeno, omogoča preživetje malim. Preprečuje monopolizacijo. V Evropi ni problem količina produciranega filma. Morda je takega filma celo preveč, saj Evropa trenutno posname na leto celo več kot 700 filmov. Problem je gledanost. Evropski film praviloma ne potuje. Potuje predvsem nasprotje neodvisnega filma, potujejo izdelki ameriške filmske industrije. Približno štiri petine evropskih trgov zaseda ameriški film. V manjših državah je tak odstotek dosežek. Za veliko državo je dosežek več kakor pol lastnega trga, kot je to v Franciji. Filmsko ameriško provinco predstavlja Slovenija s povprečno manj kot petimi odstotki ne-

zdaj izdelujeta skoraj popolne svetločutne emulzije.

Žal so cenene digitalne videokamere formata dv, podobno kot drugje po svetu, postale priljubljeno "orožje" mladih filmarjev, ki snemajo na gverilski način brez omembe vrednih namenskih sredstev. Takšni filmarji si nakupa ali najema zmogljivejše digitalne opreme ne morejo privoščiti, hkrati pa je res tudi, da je večina niti ne bi znala povsem izkoristiti v kreativnem in

tehnološkem pogledu. Pomembno je, kdo upravlja kamero, zato je izobraževanje ključno. Vpis v ljubljansko Srednjo šolo za oblikovanje in fotografijo je ena od možnosti, vendar učni program za pridobitev naziva fotografski tehnik predvideva le 70 ur izobraževanja o filmski in televizijski tehniki v drugem letniku, od tega samo 20 ur praktičnega pouka. Neprimerno več znanja vam bodo o tehniki snemanja in urejanja posnetkov v digitalnem okolju

ameriškega filma. Gre za delež prodanih vstopnic. Modernistična obsedenost, da mora neodvisni film ignorirati distribucijo, pojenjuje, vendar še ni mimo. Še nedolgo tega sem srečeval evropske, pa tudi ameriške avtorje, ki so snemali igrane celovečerce na 35 mm, v Evropi podprte z javnimi sredstvi, ki so bili ponosni, da njihovih filmov niso distribuirali v kinematografih. Hvalili so se z dejstvom, da njihovi filmi nikoli niso prišli dlje od festivalov. Evropske filmske ustanove se trudijo to stanje in tako razmišljanje spremeniti. Za zdaj ne ravno uspešno. Nekako defenzivno branijo neodvisnost evropskega filma. Evropski filmski politiki za zdaj ni uspelo zagotoviti neodvisnosti tudi evropskemu filmskemu trgu.

In Slovenija? Neodvisnost slovenske filmske proizvodnje lahko zagotovi zgolj pametna država. Morda ji trenutno pameti ne manjka. Doslej ji je zagotovo manjkalo politične volje. Politično voljo bi morala država upo-

rabiti, da bi finančna ustanova prepričala predvsem samo sebe, t.j. Ministrstvo za finance, da je naložba v film upravičena ne samo kulturno, ampak tudi finančno in gospodarsko. Morda je za vse danes odločilni argument, da je od tega, kako imamo urejeno kinematografijo doma, odvisno, koliko sredstev za film bomo črpali v EU. Država bi morala imeti dovolj politične volje, da bi prepričala televizije, da so zato, ker so od domače filmske produkcije in kulture programsko odvisne, zavezane to produkcijo tudi finančno podpirati. To prepričevanje nikjer v svetu ni šlo brez prisile. Brez prisile pa bi bilo mogoče prepričati distributerje in prikazovalce, da je v vseh pogledih razvit domač film v njihovo korist. Ni težko dojeti, da bo filmski trg, ki bo dajal raznolikost in omogočal več izbire, stabilnejši in bolj zdrav, kot je ta, ki ga imamo v tem trenutku. Seveda popolne neodvisnosti ne bo nikoli. Tudi neprofesionalne, amaterske produkcije, ki na-

posredovali na Inštitutu in akademiji za multimedije (IAM), mednarodnem inštitutu SAE in na uveljavljenem Filmskem in videoseminarju / laboratoriju v organizaciji Javnega sklada RS za kulturne dejavnosti (JSKD). Tistim, ki želijo filme snemati poklicno, pa tako ali tako ne preostane drugega, kot da se odločijo za študij v tujini.

Otroci bi morali osnovno znanje o filmu in filmski tehniki pridobiti že na začetku izobraževalne poti, v osnovni

šoli, da bi znali za vse življenje razlikovati med ogledom filma v ustrezno opremljeni in upravljani kinodvorani ter ogledom danes največkrat protipravno pridobljenega in prek interneta distribuiranega zapisa divx istega filma na nekajpalčnem računalniškem zaslonu ali televizorju. Zapis divx se je prav zaradi piratiziranja avtorsko zaščiteneh avdiovizualnih vsebin med mladimi potrošniki filma sicer že uveljavil kot tehnični normativ,

stajajo in so včasih zelo uspešne, prejalci slej potrebujejo podporo. Zato je seveda skrajno slaboumno in kratkovidno postavljati take "neodvisneže" proti filmskemu skladu in državni kinematografiji. K temu lahko pripomore tudi sklad sam, če ne uvidi, da je njegova naloga v imenu raznolikosti podpirati tudi amaterske, neprofesionalne pobude, in tako zagotoviti njihovo čim večjo profesionalnost. Modra je obojestranska podpora. V zvezi s tem je treba razbliniti tudi tehnološke sanje, ki jih sanjajo verjetno že od nastanka filma. Filmska tehnologija je namreč res čedalje preprostejša in cenejša. Digitalne kamere so cenene in preproste. Filmi se danes normalno montirajo na domačem računalniku. Eksplozivno napredujoča tehnologija vedno znova poraja romantične sanje o demokratizaciji filmske proizvodnje. Sanje o tem, da bo lahko tako rekoč vsakdo snemal filme, se zdijo čedalje bolj uresničljive. Dejstva govorijo drugače. Filmska

tehnika nikoli ni bila poglavitni strošek v filmskem proračunu. Najdražji je čas. Igralci, tehnična ekipa itd. Ne samo, da je filmska produkcija vse dražja. Čedalje dražja je tudi distribucija. Res je, da se porajajo vedno nove oblike distribucije, vendar se zaradi tega to temeljno dejstvo ne spremeni. To pomeni, da žal tudi nima smisla sanjati o svobodnem trgu. Brez pametne in čvrste državne politike neodvisnega, to je kakovostnega domačega filma ne bo.

Leta 1993 je bil v parlamentu izglasovan temeljito okleščeni Zakon o filmskem skladu. Kljub temu od leta 1994 omogoča minimalno filmsko proizvodnjo, to je preživetje filma na Slovenskem. Tega zakona ne bi bilo brez vztrajanja društva filmskih ustvarjalcev in brez nenavadne politične kolicije najrazličnejših posameznikov, med katerimi je bil odločilen Zmago Jelinčič. "Neodvisnost" od države pa je ta zakon zagotovil prikazovalcem in distributerjem. V filmsko razvitih

kar pa ni najbolje, ker gledalcu ne daje vseh avdiovizualnih informacij, ki mu jih želijo skozi filmsko zgodbo posredovati filmarji. Zato je treba za izboljšanje tehnične kakovosti slovenskih filmov najprej poskrbeti za dvig tehničnih pričakovanj njihovih gledalcev. Digitalna tehnologija je pri tem lahko koristen pripomoček, zagotovo pa ne odločilen, ker gledalci filmov ne zaznavamo kot ničle in enice, ampak kot elektromagnetno valovanje svetlobe in zvoka na

povsem samosvoji način. Prav zato nam je gledalcem vseeno, ali filmarji uporabijo analogno ali digitalno tehnologijo, kajti pravo bistvo filma je še vedno njegova zgodba, njegova sporočilnost, njegova izpovednost. Filmska tehnika je bila in bo še naprej zgolj ustvarjalno orodje v rokah pripovedovalcev zgodb.

državah je njihov trg reguliran, tako da delajo tudi v prid evropske in domače filmske kulture. Ta "regulacija" pogosto pomeni tudi zgolj podporo distribuciji in prikazovanju domačega in evropskega filma. Zato je panika teh delov branže pred vmešavanjem države nerazumljiva. Pri nas smo poskušali nadomestiti sistem za uravnavanje trga z getom "art kina".

Neodvisni producenti in neodvisni film naj bi bila temelja tega našega okleščenega kinematografskega sistema iz leta 1994. Pa pogledajmo, kako je s tem. V času državne kinematografije je film nastajal pri državni produkcijski hiši. O tem, kateri in kakšen film naj bi to bil, sta odločala programska komisija in direktor. Zaradi videza kar največje demokratičnosti in strokovnosti, v resnici pa zaradi prikrivanja odgovornosti, je bila ta komisija številčna. Direktor se je, če je naletel na kritike, če ni bil ravno Bojan Štih, izgovarjal na komisijo. Producenti so bili izvršni producenti, odgovorni dejanskemu producentu, direktorju podjetja. Samoupravljanje je prineslo razpise na Kulturni skupnosti, kjer so programske komisije delile denar posamičnim filmskim projektom. Ker so bili predlagatelji producenti, pogosto sicer tudi Viba film, je tu že šlo za "neodvisne" producente. Še vedno je bila ključna komisija. V prvih letih demokracije je producent postal minister (z vetom), ministrstvo pa Kulturna skupnost. Tudi minister je imel programsko komisijo. Vendar

so bili prijavitelji, producenti, tudi v tem sistemu neodvisni, brez konkurence, bolj izenačeni, saj je bilo podjetje Viba Film likvidirano. Po zakonu iz leta 1994 (sicer že malenkost popravljenem) odloča o programu direktor Filmskega sklada RS, ki ima za strokovno svetovanje jasno, kaj pa drugega kot programsko komisijo. Napredek neodvisnosti filmske proizvodnje je v tem, da je Filmski sklad kot javni sklad bolj neodvisen od države. Država, ministrstvo ima še vedno svoj vpliv, vendar ga mora deliti s stroko v nadzornem svetu, kar je bil nekoč upravni odbor. Problem je še vedno programska komisija. Ker je sestavljena samo iz treh članov, je sicer sedanja manjši problem, kot so bile one, občutno številčnejše v preteklosti. Kljub temu pa je komisija s svojo anonimnostjo še vedno zaščitena pred odgovornostjo. Ni se še zgodilo, da bi se te komisije zagovarjale, čeprav so vse delale velike in dokazljive programske napake. Te postanejo razvidne, ko projekte, ki jih komisije zavrnejo, posnamejo druge. Pri nas je bila to pogosto javna televizija. Zaradi tega problema so razvite kinematografije prešle na t.i. intendantski sistem. Filme izbirajo, razvijajo in nadzorujejo namesto komisij intendant.

Sistem "neodvisnih producentov" naj bi zagotavljal programsko raznolikost. Ti producenti naj bi bili temelj, hrbtenica naše kinematografije. Raznolikost naj bi zagotavljali s tekmovanjem na svobodnem trgu. Kot smo

videli, je ta svoboda omejena s programsko komisijo. Sistem predvideva, da bo komisija kompetentna izbrati kakovostna dela. Vendar je komisija, zaščiten z anonimnostjo, pod premajhnim pritiskom odgovornosti za svoj izbor in zato izpostavljena vrsti človeških in skupinsko dinamičnih slabosti. Zagotovo tudi intendant ne bi bili popolni. Vendar bo komisija glede na svojo vlogo seveda razvila mentaliteto nedotakljivega gospodarja. Prav tako direktor, ki se sicer ob očitkih lahko izgovarja nanjo, dejansko pa ima diskrecijsko pravico, saj on predlaga končni program. Nič drugače ne bo z nadzornim svetom, saj potrjuje ali zavrača programske pake in posredno sooblikuje programsko politiko. Filmski sklad se bo težko upiral skušnjavi nastopati kot gospodar, ki razpolaga s svojimi hlapci, producenti. To je še posebej verjetno s prevladujočim značajem, ki pri nas pogosto samozaščitno prelaga odgovornost z očitanjem in iskanjem napak pri drugih, preprečuje morebitne očitke sebi. Tako imamo namesto partnerskih odnosov neodvisnih producentov in ustanov, ki naj bi jim omogočale kar se da dobre razmere za kakovostno delo, odnose, zelo podobne tistim, opisanim v Hlapcu Jerneju.

Kultura hlapcev, ki se nenehno pripravajo, drug drugega ovajajo gospodarju, pa se potem razrašča kot metastaze med režiserji in producenti, birokrati in drugimi.

Primer neodvisnosti: Nekoč je prišel k meni študent (elektrotehnike) in me vprašal, ali bi Eurimages lahko prispeval 20 odstotkov manjkajočih sredstev za dokončanje akcijske kriminalke, ki jo je posnel v lastni režiji in produkciji z znanim igralcem. In porabil vsa sredstva, saj je zastavil tudi del domače hiše. Pojasnil sem mu, da filmov, ki jih podpira Eurimages, ni mogoče začeti snemati pred podpisom pogodbe. Nič zato, saj lahko ponovno začnem, je izstrelil. Dejansko je ponovno začel. Za novi film ni dobil podpore na Filmskem skladu za povečavo na kinematografski format. Imel je več sreče na LIFF in pri nekem producentu. Prodal je več kot 25.000 vstopnic. Primer "neodvisnega" filma, ki bi ga v imenu raznolikosti in morda v imenu usposabljanja potencialnih avtorjev naš sistem moral podpirati. Čeprav bodo takšni filmi vedno izjeme in ne morejo tvoriti glavnine slovenskega filmskega programa, kot nam dopovedujejo nekateri zagovorniki neoliberalistično svobodnega trga. Žal.