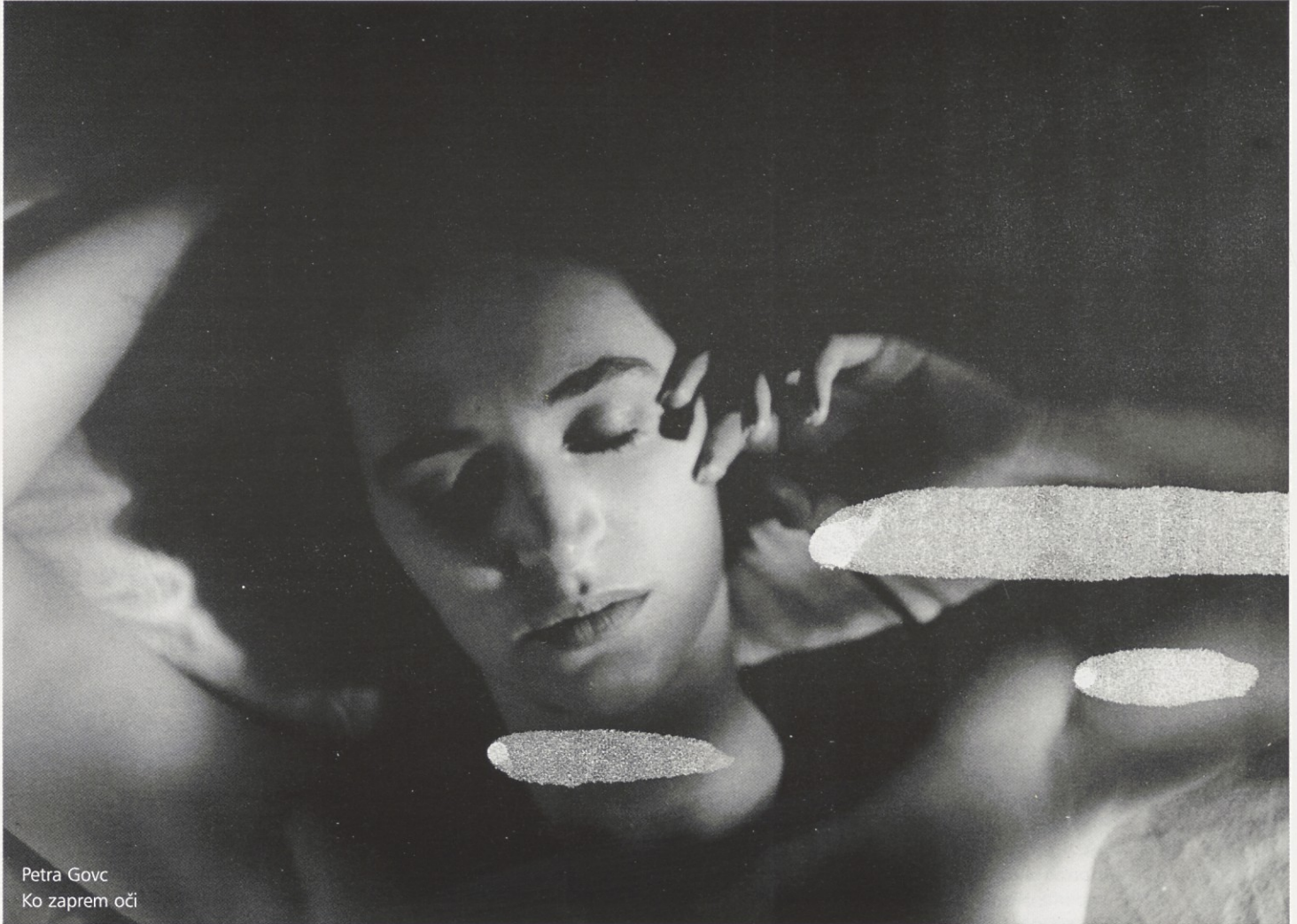


"čas brez pravljíčnosti  
- proces preseganja  
kriznega obdobja  
slovenskega filma  
v devetdesetih"



Petra Govc  
Ko zaprem oči

*Dizi (se obrne): Pa dobro Eva! Sej si ga vidla! Največ kar si taki tipčki želijo, je sendvič s posebno! ... (se obrne k roleti, zamrmra bolj sam zase) Ne mi govorit.*

*Evica: No, kaj pa si ti na primer želiš?  
(odlomek iz scenarija filma V Ieru)*

Pogled nazaj iz pričujočega trenutka iztekajočega se leta 1999, ko se zdi, da se slovenski – celovečerni igrani – film znova postavlja na noge, kaže, da je za opredelitev obravnavane tematike raba besede kriza morda preveč neizprosna. Vendar pa je s stališča spoštovanja do del, ki naj bi v zadnjem desetletju, natančneje v času od leta 1991 do (septembra) 1999, segala najvišje, in posledično vzpostavljenih kriterijev celoto težko opredeliti drugače, kot z naslovom celovečernega prvenca Francija Slaka. Krizno obdobje torej, ki ga je v procesih generalne linije moč detektirati tako na področju stilskih in slogovnih posegov kot tudi na ravni izbiranja tematik. Razlog precejšnje nemoči domačega filma v obravnavanem obdobju je prejkone očitna ignoranca velikega dela slovenskih

filmskih ustvarjalcev tako do svojega občinstva kot do sočasnih globalnih procesov v filmski umetnosti. Rezultat takšnega odnosa praviloma privede do dvojnega nesporazuma. Na eni strani se nespoštovanje gledalca neizbežno konča z nemočnim bolščanjem podob v prazne sedeže kinodvoran, kar ustvarjalce sili v zatekanje k iskanju zunanjih krivcev in obtožujoči prst najraje upirajo v ne dovolj spoštljive kritike in publiciste. Po drugi strani pa prezirljiv odnos do ustvarjalnosti cineastov z vseh koncev sveta – nujno – vodi k dezorientaciji. Končna posledica splošne nespoštljivosti je izgubljenost v – zaprtem – krogu nemoči in neinventivnosti, predvsem pa nesposobnosti koeksistence s sodobnimi filmskimi gibanji, ki so tudi v devetdesetih nadaljevala z vztrajnim iskanjem tako "resnice" sveta kot njegove kinematografske podobe. Ker se s temi gibanji ukvarjajo moji kolegi v sklopu pričujočega tematskega bloka Ekranove številke, ki je pred vami, bi želel opozoriti le na dejstvo, da je potrebno kategorično zavrniti morebitni izgovor na nedosegljivost informacij o najnovejših filmskih tokovih, saj je pomemben del ključnih trenutkov v sodobni kinematografiji prav v devetdesetih tudi pri nas mogoče spremljati s pomočjo – deseto obletnico praznujočega – LIFF-a (bivšega FAF-a) in retrospektiv Slovenske kinoteke.

Razloge za krizno stanje slovenske kinematografije v – vsaj prvih dveh tretjinah – devetdesetih gre torej iskati predvsem pri samih filmarjih in ne v neki vsesplošni "zunanjari" proti njim. Za utemeljitev takšne trditve bi lahko izbral prenekateri zapis iz potokov prelitega črnila na kulturnih straneh dnevne periodike in bolj ali manj specializiranih publikacij, osredotočam pa se predvsem na linijo, ki se vleče skozi zadnje desetletje prispevkov k slovenski filmski blaznosti na straneh pričujoče revije – kot tiste, ki sodi med k sodbi najbolj "poklicane". Če sem konkreten, imam v mislih predvsem tri "kategorične" zapise: dva uvodnika – prvega je podpisal Stojan Pelko leta 1991 v majski številki *Ekрана*, drugega Simon Popek šest let pozneje, mednju pa sodi analiza Majde Širca "Marginalni Slovenci" iz začetka leta 1996. Temeljna značilnost izpostavljenih besedil je lociranje teritorija slovenskega filmskega ustvarjanja v obravnavani dekadi. Glede na kronološko umeščenost stoji na začetku Pelkov tekst, ki – tudi kot napovednik "manifestnega programa" v Dossierju "Slovenski film gori postaviti" <sup>1</sup> – kliče k preseganju nesporazumov med filmskimi ustvarjalci in publicisti. Besedilo poziva k "zanikanju prezira" kot ključne značnice odnosa med prvimi in drugimi ter stavi na prihodnost, pripadajočo v tistem času odraščajočim najstnikom, ki jim estetske kriterije oblikuje MTV, odnos do "realnosti" pa CNN. "Četudi so to morda še vedno imaginarni otroci, so nam bližji od infantilnih podob," zaključuje pisec uvodnika, najavljaajoč zametke novega. Majda Širca postavlja zrcalo slovenskemu filmu v njegovem travmatičnem razmerju z lastno zgodovino, ki tudi v konec tisočletja naplavlja usedline arhaičnih – in anahronističnih – tem, zaznamovanih s "simptomom umanjkanega ali spodletelega gospodarja". <sup>2</sup> Njena kritična analiza stanja stvari privede do ene najbolj tragičnih misli novejšega pisanja o slovenskem filmu: "Kdor film ljubi, ta danes še najbolj izgublja." Takšna izpeljava priča, da je v nekem trenutku bržkone potrebno izmeriti celo globino (brez)dna, da bi se zasnulo upanje novega dviga – upanje, ki ga beremo tudi v zaključni želji Šircinega, s trpkostjo prežetega zapisa. Simon Popek v besedilu (na mestu) uvodnika s pomenljivim naslovom "Slovenska pomlad" ob neposredni nevarnosti, ki preti celuloиду po komaj stoletni zgodovini s strani novih tehnologij in (ne)estetik, neizprosno, vendar z upravičeno ostrino in s kirurško natančnostjo secira nemoč – večine? – bržkone prav tiste imaginarne otročadi, v katero je šest let prej polagal upe njegov nekdanji urednik. Očita jim predvsem nepoznavanje temeljnih estetskih načel in linijo najmanjšega odpora, v kateri se izogibajo celo nujni osnovni izobrazbi vsakega cineasta, ne glede na generacijsko pripadnost ali prevladujoč modni trend – izobrazbi, ki jo daje edino stalna prisotnost na obveznih učnih urah v dvorani kinoteke: "V zadnjih dveh letih je bilo tam vsaj dvajset retrospektiv ključnih avtorjev, nujnih za širše razumevanje filma; tam so bili vsi, le študentje filmske režije ne."

Izpostavljeni teksti – vsak v svojem obdobju – kažejo na eni strani na sorazmerje med slovenskim filmom in njegovo strokovno javnostjo, na drugi pa opozarjajo na nekaj njegovih ključnih "nevalgičnih" točk. Menim, da gre pri tem najdlje Majda Širca, ki v svoji analizi podaja eno temeljnih izhodišč za razumevanje prenekaterega procesa v slovenski kinematografiji devetdesetih. Preden pa se podamo k presečiščem globalnih analiz, se zdi smiselno prisluhniti tudi "stališčem laične javnosti", katere argumenti so zavoljo empirične preverljivosti več kot natančen katalizator stanja stvari. Če torej izbrano obdobje (1991–1999) pogledamo skozi prizmo števila prodanih vstopnic, lahko vidimo, da slovenski film ima občinstvo, saj je ta čas zamejen z dvema – za domače razmere – izjemnima uspešnicama **Babica gre na jug** – s 60.000 gledalci – in **V leri** – s 50.000. Piko na i tej trditvi postavlja 90.000 gledalcev **Outsiderja** (kar ga uvršča na drugo mesto "večnosti lestvice" domačega filma), medtem ko jo radikalno spodbija nekaj več kot 300 prodanih vstopnic za **Brezno**<sup>3</sup>. Šmidov film predstavlja spodnjo mejo obiskanosti večine domačih filmov tega časa, ki – z že omenjenimi izjemami in Šterkovevim art filmom **Ekspres, ekspres**, ki se lahko pohvali z za svoj "žanr" presenetljivimi 11.000 navdušenci – kljub posameznim obupnim promocijskim potezam niso uspeli privabiti več kot 3.000 gledalcev. Za takšnim navajanjem suhoparnih števil se skriva dvojni namen. Najprej želim opozoriti na izjemno previdnost pri uporabljanju sintagme slovenski film kot kakršnekoli vrednostne kategorije. Še večji poudarek pa je namenjen dejstvu, da za relativno brezbriznost do domačega filma ne moremo obtoževati obiskovalcev kinodvoran, ki se jim pogosto neupravičeno očita apriorno zavračanje vsega domačega in hlastanje po tujih blokasterjih predvsem holivudske proizvodnje, na katere so s programom v kinematografih tako ali tako obsojeni. Nasprotno. Slovenski film gledalca ima, vendar gledalca, ki ne zaupa kar na slepo, ampak ga je potrebno pritegniti s tematiko ali kvaliteto. Z idealno kombinacijo obojega pa se (vz)postavljajo tudi kriteriji presejanja lokalnih okvirov in iskanja relevantnega mesta v orbiti svetovne kinematografije. Seveda pa blagajniški izkupiček ni, ne more in ne sme biti osrednji kriterij (o)vrednotenja filmskega izdelka. Je predvsem tisti pokazatelj, ki (pre)priča o vrednosti posameznega ustvarjalnega dejanja v določenem okolju in v spretnosti vzpostavljanja odnosa s svojo publiko. Kar pa se zdi bistveno in seveda mnogo "usodnejše" za taisto ustvarjalnost, je iskanje so-razmerja z univerzumom sočasnih globalnih umetnostnih tendenc nasploh in filmskih posebej. Iz takšnega izhodišča izvira prepričanje, da se je v kontekstu tematskega sklopa pričujoče številke *Ekрана* tudi v pisanju o domači kinematografiji potrebno osredotočiti predvsem na kategorijo igranih celovečernih filmov, ne pa tudi na ostalo filmsko produkcijo<sup>4</sup>, ki jo sam zaradi mnogo razlogov pojmujem za "gverilsko" tudi tedaj, kadar nastane v okvirih ali s pomočjo državnih institucij<sup>5</sup>. Opozoriti bi želel le, da ta t.i. ostala filmska produkcija nikakor ne predstavlja zgolj "male šole" ali učne dobe za "pravi" film, pač pa gre v veliki meri za samosvojo ustvarjalno področje s celotno infrastrukturo – s festivali, z mestom v specializiranih medijih ali medijskih oddajah, s kritičnimi odzivi ipd. –, le da zgolj izjemoma pride do kinematografskega občinstva, saj je obsojena na festivalske in v najboljšem primeru televizijske programe. Kot taka pa nima in ne more imeti enakega kulturno-družbenega statusa, četudi je njen imanentni umetnostni domet enak ali – pogosto – celo mnogo večji.

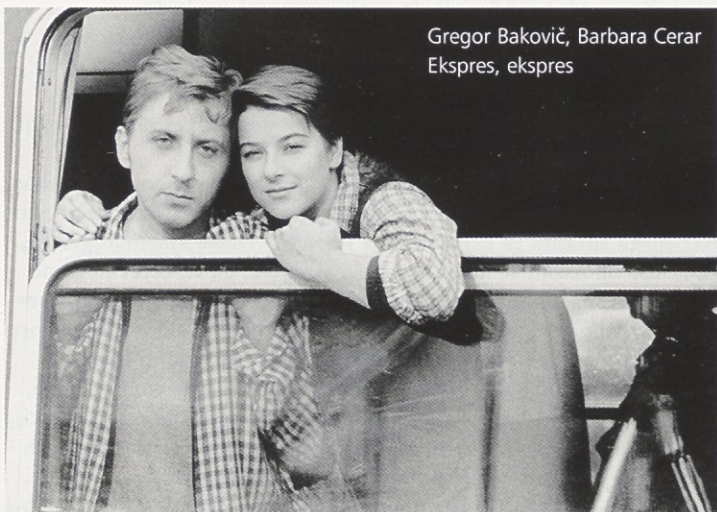
Če se sedaj vrnemo na analitično izhodišče Majde Širca, se zdi poleg sintagme "simptoma umanjkanega ali spodletelega gospodarja", kot bazičnega šifranta za razumevanja krize slovenske kinematografije, smiselno opozoriti še na en tematski sklop, ki ga izpostavlja njeno besedilo. V mislih imam nezainteresiranost – ali nemoč? – filmarjev za spoprijem z dejanskostjo konkretne družbene realnosti: naprimer s socialnim kontekstom boleče streznjenosti ob brutalni logiki tranzicijske vsakdanjosti in iz nje izhajajočih eksistenčnih stanj ali, denimo, z vpogledom v "drugačno realnost" odraščajočih generacij, determinirano z zakonitostmi kibernetičnih prostorov in virtualnih svetov, ali pa morda s prelomnimi dogajanjmi osamosvajanja, vojne na ozemlju bivše Juge in njenih posledic v tragičnosti individualnih

usod.<sup>6</sup> Saj ne, da bi slovenski filmarji družbeni kontekst povsem ignorirali, toda kaj, ko imamo za "resen" spoprijem s svojo realnostjo lahko le spoprijem, ki vzbuja vprašanje ali ponuja odgovor; spoprijem, ki razkriva dejstva ali vsaj pripoveduje zgodbo, ne pa poizkus(e) dramatisiranja – bolje travmatiziranja – dejanskosti s pomočjo preživelih vzorcev dojemanja sveta ali nespoštovanjem "meje med resničnim in željenim" (Širca). Za takšne – spodletele – poskuse spoprijema z dejanskostjo svojega zgodovinskega trenutka je moč proglasiti tako v svoj aktualni zdaj umeščeni **Halgato** (1994) Andreja Mlakarja, **Carmen** (1995) Metoda Pevca, **Feliksa** (1997) Boža Šprajca, kot tudi kronološko sicer na začetek sedemdesetih postavljeno **Brezno** (1998) Igorja Šmida. Vsebinski kontekst filmskega pripovedovanja ima seveda svoj drugi jaz v estetskem kriteriju strukturiranja podob. In šele zlitje vsebine z zakonitostmi tega ali onega estetskega izziva tvori tisto pripovedno celoto, ki jo lahko poimenujemo celostna umetnina. Dozdeva se, da imajo na tem polju slovenski filmarji še več težav kot z izbiranjem "zgodb", ki naj bi jih bilo vredno – ali smiselno – pripovedovati. Namreč, če je na vsebinski ravni vendarle še moč detektirati nekakšno rdečo nit, ki film devetdesetih veže – vsaj – v historično kontinuiteto obravnave "občih slovenskih sindromov", lahko mirno rečem, da se večina filmarjev v tem obdobju z vprašanji filmske estetike sploh ne ukvarja. Kajti tudi če film ima "zgodbo", je ne more in ne zna "povedati", saj morajo biti kriteriji naracije praviloma podvrženi estetskim merilom in – ali – žanrskim zakonitostim. Takšna misel nas pripelje na izhodišče teze, da je tistih nekaj filmov, ki jih je moč opredeliti za presežna dela tega časa, pravzaprav izvedlo nekakšno dvojno preseganje: preseganje tako vsebinskih stereotipnosti kakor estetskih praznosti. Za temeljni kriterij presežnosti na tem mestu izpostavljam predvsem vpis v določeno estetsko paradigmo sočasnosti ali vsaj opredelitev do nje. Takšnemu pogledu je seveda moč očitati pretiran formalizem, vendar menim, da je znotraj vsesplošne – že omenjane – ignorance potreba po sobivanju na širšem teritoriju kot ga nudi varnost – in omejenost – ograde domačega dvorišča več kot hvalevredna spodbuda in nujno izhodišče samega preseganja. Povedano drugače: zvestega sledenja zakonitostim določenih "pravil" – pa najsi opredeljujejo stilsko formacijo ali estetsko paradigmo – nikakor ne pojmem za kvaliteto na sebi. Prej nasprotno. Kajti "skrivanje" za paravanom uveljavljenih kriterijev pogosto kaže na ustvarjalno nemoč ali pomanjkanje izvirnosti. Vendar pa v primeru tolikih spodletelih poskusov in neizkoriščenih možnosti, kot smo jim bili priča pri slovenskem filmu v devetdesetih, prepoznavnost vpisa v nek širši idejno-estetski kontekst pojmem za kvaliteto, ki, če drugega ne, priča vsaj o zavezanosti nečemu, kar presega zgolj zaverovanost v lokalno gurujstvo in lastno genialnost. Res je, da na posamezne prebliske, ki kažejo na sorodnost s tem ali onim stilskim izzivom naletimo še v kakšnem domačem filmu iz izbranega obdobja. Toda praviloma gre zgolj za delnosti, ki zaradi neuskajenosti s celoto delujejo kot tujek, kot moteč element, ki izzveneva v samo-sebi-namenski artizem, razumljiv zgolj avtorju ali pa še temu

ne. Tudi zato imam – uspešno – spopadanje z izzivi nekaterih estetskih kriterijev sodobnosti v izbranih filmih prej za nadgradnjo kot pa za zdrs v brezno izrabljenih klišejev in pomanjkanje ustvarjalne moči. S pripombo, da je "paradigmatski vpis" seveda zgolj eden izmed možnih kriterijev, nikakor pa ne edina ali nujna zahteva presežnosti.

V težnji, da bi pričujoč zapis izpostavil predvsem tista dela, ki naj bi bila v so-razmerju z univerzumom sočasnih globalnih umetnostnih tendenc, je bržkone najbolj nehvaležno opravilo prav njihova opredelitev. Kajti tako kot v vsakem zgodovinskem obdobju je tudi v zadnjem desetletju tega stoletja mogoče zaslediti množico sočasnih različnih ali celo nasprotujočih si tokov. Obenem pa je potrebno poudariti, da je film na sebi najteže "ulovljiv" prav na koordinatah stilskih formacij, saj je razvojni proces njegove govornice mnogo bolj zavezan raziskovanju lastnih dosegov in izraznih možnosti – kar je seveda pogosta značilnost tudi pri drugih vrstah umetnosti –, pri tem pa njegovo notranje gibalo ni toliko podvrženo preverjanju razmerja s kulturnimi dominantami (Jameson) kakor vseskoznemu vračanju in opredeljevanju do podobe same kot svoje biti. Prevladujoča kulturna dominantna, ki predstavlja paradigmatski okvir izbranim naslovom, je seveda – še vedno – postmodernizem. In četudi je nesporno, da je filmski vpis vanj na Slovenskem dosegel vrhunec v osemdesetih, predvsem z deli Karpa Godine – za "kvintesenčni" slovenski postmodernistični film bo prejkone obveljal **Splav Meduze** –, segajo lovke njegovih posameznih odvodov z določenimi estetskimi značilnostmi nekaterih izpostavljenih filmov očitno še krepko v devetdeseta. Oziroma natančneje: o izpričanih predstavnikih postmodernističnega filma lahko govorimo le v primeru filmov **Ko zaprem oči** (1993) Francija Slaka in **Temnih angelov usode** (1999) Saša Podgorška. Igor Šterk s svojo kompozicijo v maniri cirkuškega artista spretno lovi ravnotežje na težko določljivem robu med obema, medtem ko je Burgerjev prvenec v mnogočem zavezan vzporedni, realistični liniji, ki pa jo pojmem predvsem kot stilsko formacijo, v primeru filma **V leri** (1999) paradigmatsko zavezano določilom modernizma. Izpostavljena dela naj bi bila torej tista, ki naj bi, tudi zaradi "intimnega" razmerja s posameznimi estetskimi paradigmi, presejala tako formalne kakor vsebinske domete ostale celovečerne igrane produkcije svojega prostora in časa, s tem pa predstavljala tudi svojevrstno "osvobajanje" slovenskega filma iz okovov "slovenskega sindroma". Zdi se, da ima ta proces "osvobajanja" nekakšno sebi lastno linearno kronološko zaporedje. Zato se temu zaporedju podrejam v obravnavi posameznih del, ki so po mojem mnenju ključnega pomena za današnjo situacijo – za trenutek v slovenski kinematografiji, ko je s kančkom optimizma mogoče verjeti, da je v naslovu izpostavljena kriza presežena, vera v domači film povrnjena in prenova začeta.

Na začetek omenjenega osvobajanja postavljam film **Ko zaprem oči**<sup>7</sup>, ki je izmed izbranih še najbolj zavezan idejnim in estetskim procesom, prevladujočim v osemdesetih. Iz presečišča silnic, ki tvorijo notranjo napetost Slakovega – doslej – najbolj ambicioznega projekta, je v kontekstu povedanega smiselno izpostaviti dve tendenci: na eni strani avtorjevo vztrajanje na opredelitvi do "simptoma umanjkanega ali spodletelega gospodarja", na drugi pa poskus preseganja le-te s pomočjo estetskih kriterijev, ki v "citatomanični" maniri sicer subvertirajo temeljno narativno linijo, a ji hkrati prav s tem dajejo nov pomen. Z "iskanjem resnice" o usodi mrtvega očeta in s tem posledično vzpostavljanjem razmerjem do zgodovinske pol-preteklosti se Slakov angažma umešča med tiste poamosvojitvene tendence, ki v opredelitvi do časa med in po drugi svetovni vojni terjajo tudi "poravnavo" historičnih – praviloma političnih – krivic. Obenem pa poudarja, da "pogled nazaj", zavezanost iskanju resnice preteklosti, spodmika posameznikovo ravnotežje v razmerju do sedanosti, kar ima lahko zanj in za njegove bližnje katastrofalne posledice. K estetskim procesom filma, kjer daje Slak poseben pomen dvema imanentnima sestavinama filmske pripovedi, ki pa sta izvorno samostojni vrsti umetnosti – arhitekturi in fotografiji –, je prav tako mogoče



Gregor Bakovič, Barbara Cerar  
Ekspres, ekspres

pristopiti z dveh gledišč. Prvo razkriva, da je pozicija, ki jo v obravnavanem filmu zavzema fotografija in arhitektura, v neposredni zvezi z nekaterimi eksplicitnimi izjavnimi elementi postmodernistične filmske govornice. Kajti vztrajna prisotnost določenega arhitekturnega stila formalno nosi težo "metode citatov", ki nas, če parafraziram Zdenka Vrdlovca, "...vabi, da uživamo kot obiskovalci imaginarnega muzeja – dela – slovenske modernistične arhitekture...". S tem se Slak – posredno sicer, a vendar dovolj relevantno – opredeljuje do določenega umetnostnega obdobja in prispeva poslednji drobec tistim tendencam sodobnega slovenskega filma, ki so svoj estetski izraz iskale prav v odnosu z obravnavanim umetnostnim obdobjem, gibanjem ali stilom; tendencam, ki so skozi devetdeseta povsem zamrle.<sup>8</sup> Z osredotočanjem na fotografijo, kot nosilko objekta želje protagoniste, pa stopa Slak na tisto spodrsljivo mesto v zgodovini filma, ki ni toliko vezano na prevladujoč estetski stil, temveč se skozi vsa stilna obdobja pojavlja kot izhodišče cineastovega razkrivanja intimnega odnosa do – izpostavljene – notranje biti filmske podobe. S točke drugega gledišča pa je moč zaznavati trenutke, ko navedek sam neposredno "vstopa v tekst" in z "estetsko intervencijo" posega v narativni tok. Na ta način se "estetska narativna linija" izenačuje z vsebinsko, saj se arhitektura in fotografija iz formalnih značnic posrednega – metaforičnega ali metonimičnega – izjavljanja prelevita v neposredno, dejavno gibalo pripovedi. V izteku Slakovega filma takšna intervencija pripelje do spoznanja, da je v realnosti podob in imitacij izpolnitev možna le še v razsežnostih navideznega, medtem ko ima lahko spoprijem z dejansko realnostjo – tako sedanjosti kakor preteklosti – smrtonosne posledice. Izpostavljene značilnosti – in seveda še mnoge druge – Slakov film po mojem mnenju postavlja ob bok redkim uspehim primer(k)om slovenskega filmskega postmodernizma in hkrati pričajo, da je kljub vpetosti v določeno vsebinsko kontinuiteto estetska nadgradnja lahko tista, ki uspešno prevzema nase odgovornost za kvaliteto celotnega projekta.

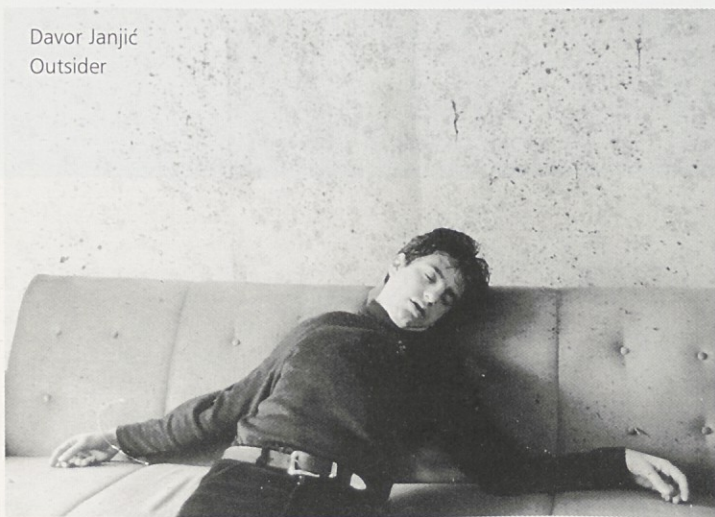
Igor Šterk se v svojem prvencu *Ekspres, ekspres* (1997) s problematiko "filmskih izraznih sredstev" ukvarja še mnogo intenzivneje, kot smo to videli pri Slaku. Šterk je že z odločitvijo, da bo za njegov film odločilna vlakovna kompozicija, poudaril, da ga poleg pripovedovanja zgodbe zanima še mnogo drugega, usodno(stno) povezanega s filmom. Z izbiro vlaka za ključno prizorišče, ki že samo na sebi vzbuja nešteto aluzij na filmski dispozitiv, si je avtor zagotovil fantastično izhodišče za "meditacije" o nekaterih bistvenih opredelitvah filmske podobe. In priložnost, ki si jo je zagotovil, je tudi dodobra izkoristil. Njegova temeljna preokupacija pa je bila vseeno – povedati zgodbo. In sicer ljubzensko zgodbo, podvrženo žanrskim pravilom melodrame. Prav z vztrajanjem pri zgodbi se je izognil pastem predimenzioniranja artizma, hkrati pa je z načinom naracije, ki sugerira, da je šele dosledno spoštovanje zakonitosti določenega filmskega izraza jamstvo za srečen konec – pripovedi o ljubezni med zaljubljenca,

med režiserjem in njegovo podobo ter med podobo in gledalcem –, zgodbo lahko pripeljal do zelenega *hepienda*. Toda vzpostavljanje ravnotežja v sorazmerju med estetskimi zahtevami, ki si jih naprti avtor, ko se odloči, da bo poleg zgodbe njegovega zanimanja deležna tudi sama struktura kinematografske podobe, terja izjemno poznavanje "predmeta obravnave" in filigransko natančnost njegove obdelave, česar Šterku in ekipi očitno ni manjkalo. Kajti prav z razgaljanjem notranjega bistva filmske podobe jim je uspelo pripraviti pogoje, v katerih je zgodba "spregovorila" sama od sebe in to – skoraj – brez besed. Povedano pa je tudi razlog, da je lahko avtor suvereno izbiral med posameznimi paradigmatskimi določili in "prehajal" iz zakonitosti enega k skrajnostim drugega, kar pa ni onemogočalo neposredne korespondence s tistimi vidiki sodobne filmske teorije, ki bazičnost filmske podobe iščejo v razmerju med gibanjem in časom. Kajti vlak, ki je ponudil zavetje enima najprepričljivejših ljubimcev – ne samo – sodobne slovenske kinematografije, je muzejski vlak. Poti, postajanja, nostalgija in nomadstvo tako postanejo samoumevna pojmovna določila, ki lahko sugerirajo, kam pravzaprav v resnici pelje ta nenavadna kompozicija. Za opredelitev odnosa do kulturnih dominant pa si lahko sposodimo misel, ki jo je ob neki drugi priliki zapisal Aleš Debeljak: "*Modernizem? Postmodernizem? Who Cares!*"

Sašo Podgoršek bržkone ni imel velikih težav z odločitvijo za estetsko paradigmo svojega prvenca. *Temni angeli usode* so namreč trdno zasidrani v svojem paradigmatičnem kontekstu, kar pa je prejkone normalna posledica "razsrediščenja", ki je centralna identifikacijska točka tako filma kot celote kakor tudi njegovih "akterjev". Videti je, kot da bi Podgoršek pravzaprav hotel ufilmati sam teorem "razsrediščenja", saj se na trenutke dozdeva, da bi sinopsis za film lahko povzegal študijo o kiberprostoru Slavoj Žižka oziroma tista njena mesta, ki se ukvarjajo z "razsrediščenim subjektom". "*Razsrediščenost' tako najprej označuje dvoumnost, nihanje med simbolno in imaginarno identifikacijo – nedoločenost glede na to, kje je moja prava točka, v mojem 'realnem' sebstvu ali v zunanji maski, z možno implikacijo, da je lahko moja simbolna maska 'pristnejša' od tistega, kar skriva, od 'pravega obraza' pod njo.*" (Žižek) Podgoršek mora namreč najprej izvršiti dekonstrukcijo – Pelko bi rekel demolicijo – realnosti, da lahko iz njenega zanikanja naplete virtualno omrežje stereotipov totalitarnosti. Vendar pa to omrežje ni fiksno, ni zakodirano, temveč dovolj ohlapno, da ostaja odprto prav v možnostih – simbolne ali imaginarne – identifikacije. Z – za tukajšnje razmere – drznimi estetskimi posegi, ki na sebi sicer niso nikakršna novost, je pa dovolj inventiven način njihovega strukturiranja v celoto, uspeva Podgoršek ustvariti vzdušje, ki (pre)priča, da središče sploh ne obstaja in da je "razsrediščenost" normalno stanje tako subjektivne kakor kolektivne identitete. Kritična ost *Temnih angelov usode* tako ni uperjena zgolj v družbeno-politično dejansko tranzicijske kaotičnosti, ki daje neslutene možnosti brezobzirnim povzpeticom in lokalnim despotom, ampak tudi v samo "realnost" in njeno nezmožnost ohranitve koherence. Pa četudi zgolj na nivoju podobe.

Sivih las pri izbiri estetskega modela za svoje ideje prav tako nista dobila glavna krivca za bržkone največje – prijetno – filmsko presenečenje iztekajočega se leta. Janez Burger in Jan Cvitkovič, ki po lastnih izjavah močno cenita Jima Jarmuscha in Raymonda Carverja, se s svojo izbiro nista zgolj poklonila svojim vzornikom, temveč tudi dokazala, da prepoznavnost referenc ne pomeni vselej zgolj eklekticističnega podleganja citatomaniji, ampak lahko predstavlja plodno izhodišče za suvereno obdelavo izbrane tematike z enakimi ali vsaj podobnimi orodji. Edino jamstvo za uspešen rezultat pa je zadostna mera samosvojega avtorskega pridiha. Burgerjeva čvrsta vizualna struktura, v največji meri zadolžena estetiki minimalizma, pa je predvsem nujno narativno ogrodje, ki daje dovolj prostora sami zgodbi. Zgodbi, ki je v maniri klasičnega realističnega filma trdno odločena izpolniti ključne zahteve, ki jih ljudje od zgodbe sploh pričakujemo: stvarjenje skladnosti, ki (naj bi) prič(la), da je smiselno verjeti in verovati. Kajti sklenjene zgodbe so protipol razprtosti življenja – ali bolje, prebivanja – in nam dajejo

Davor Janjić  
Outsider





uteho v "preseganju naših najhujših strahov" (Wenders)<sup>9</sup>. Da pa bi zgodba prišla do polnega izraza, je nadvse pomemben način pripovedovanja. In prav lahkotnost, hkrati pa suverenost pripovedovanja, je deviza Burgerja in Cvitkoviča. Tandema, ki je med drugim zaslužen tudi za izpolnitev tistega, kar sem zgoraj označil za "zaključno željo" zapisa Majde Širce; tistega kar si po njenem "... vsi po malem želimo: da bi se pojavil nekdo, ki bi brez obremenitev, negotovosti, muk in žrtev v film zarezal tako, da bi nas zadovoljil brez intrig, neznanj in žrtvovanj...".

Konec devetdesetih pa je zaznamoval še en, za "etablirane" slovenske filmske ustvarjalce – in prejkone tudi za velik del celotne kinematografske infrastrukture – brez dvoma nedoumljiv pojav. V mislih imam odloč(e)nost posameznih avtorskih ekip, ki so se brez patronaže državnih institucij, z za utečene razmere komaj omembe vrednim kapitalskim vložkom in zvrhano mero zanesenjaštva podali na teren – snemat čisto zaresne filme. S tem, ko se je del filmske produkcije izpod varnega okrilja državnih subvencij preselil v "realnost" tržnih zakonitosti, je – upam – (do)končno tudi na Slovenskem razbit mit, da je film tako ali tako predrag, da bi se ga bilo moč lotiti zgolj z zaverovanostjo v potrebo po realizaciji idejne in avtorske vizije – z denarjem pa bomo že kako. Ker v času pisanja noben od tovrstnih izdelkov še ni ugledal teme kinodvorane, lahko zaenkrat seveda le pozdravimo pogum v mnogočem prelomnih entuziastičnih potez naveze Aleš Blatnik – Dejan Sraka z ekipo, Mihe Hočevarja z Grapefruiti, Damjana Kozoleta s porno manijaki, Vinčija Vogue Anžlovarja z delničarji brez (zagotovljenega) deleža in bržkone še koga, ki zagotovo najavljajo radikalne spremembe v doemanju filma kot – od institucij neposvečenim smrtnikom – nedosežne umetnosti. Hkrati pa "neodvisna" produkcija naznanja občutno zvišanje števila naslovov letne produkcije, s tem pa spodbopava še zadnje od opravičil za relativno jalovost sodobnih domačih dolgotražnih izdelkov v zadnjem desetletju: namreč argument, da se povprečna letna bera celovečercerav ustavlja pri številki tri, kar naj bi bilo mnogo premajhno "zaledje" za pričakovano – in terjano – presežnost slovenskega kina.<sup>10</sup>

Razmišljanje zaključujem s pojasnilom, da pričujoči zapis z izpostavitvijo zgolj štirih izbranih naslovov – in z na začetku omenjeno krizo – ni imel namena omalovaževati ostale filmske produkcije v obravnavanem obdobju. Gre preprosto za – že omenjeno – dejstvo, da bi filmska "gverila" potrebovala samostojno obravnavo bržkone večjih razsežnosti, kot jih obsega to pisanje. Glede dolgotražne igrane produkcije pa menim, da zgolj faktografsko naštevaje vseh v devetdesetih posnetih naslovov in imen avtorjev s kratkimi "vrednostnimi" priopazkami ali empiričnimi podatki ne bi v ničemer doprineslo k celo(st)nosti podobe, ki jo imam pred očmi, kadar beseda nanese na slovenski film po osamosvojitvi. Poudarjam, da ostalih igranih celovečercerav devetdesetih nikakor ne mečem v "isti koš" in da imam npr. *Babico*, *Herzoga*, *Outsiderja* ali *Stereotip* za več kot solidne filmske izdelke.

Problem je le v tem, da jih ne vidim na tistih koordinatah, ki zamejujejo legitimno pozicijo izpostavljenega kvarteta tudi zunaj lokalnih razsežnosti. Odgovor na vprašanje, kakšno mesto le-temu dejansko pripada tako na "odprti sceni" svetovne kinematografije kot tudi na "večnostni lestvici" slovenske filmske umetnosti, pa naj bo prepuščen za to pristojnim. •

Opombe:

1. Znameniti Dossier, ki se je nadaljeval še v junijsko-julijski številki *Ekrana*, vsebuje predvsem "zahteve" po prenovi in analizo stanja slovenskega filma izpod peres avtorjev kot so Filip Robar Dorin, Marjan Gabrijelčič, Tone Freljih, Silvan Furlan, Igor Koršič in Marjan Strojčan.
2. Izpostavljena sintagma je zaključno vprašanje naslednjih misli: "Skratka, vsi ti primeri odrezanih, odsotnih, fantomskih, obešenih, oficirskih in manjkajočih očetov, ki se valijo iz filma v film, so podaljšek monologa pankrtske matere Majde Potokar, ko v zadnji sekvenci Samorastnikov svojim otrokom dopoveduje, da naj s svojo samorastniško držo pokončno zrejo v svet, pa četudi jih – ali prav zato – determinira izvrženost. Zakaj se torej vse te arhaične, srednjeveške, gruntarske, razredno obarvane, z gospodarji zaznamovane teme še dandanes usedajo po scenarijih? Zakaj melodramatičnost, tragičnost, zaplet in ljubezenski okvir v slovenskem filmu dobiva prav ta simptom umanjkanega ali spodlelega gospodarja?"
3. Vse številke so zaokrožene, približno in zajemajo izključno število gledalcev v slovenskih kinodvoranah. Povzete so po objavah v periodičnem tisku, kar jim seveda odvzema težo stoprocentne statistične natančnosti. Navajane so ilustrativno, da bi osvetlile razmerje med slovenskim filmom in njegovim gledalcem.
4. S to zasilo zaznamo imam v mislih tako kratke igrane filme kot tudi celovečerne in kratke dokumentarce, animirane in video projekte ter eksperimentalna vizualna dela tistih kategorij, ki jih lahko zajema privednik filmska.
5. Želel bi poudariti, da pojma neodvisni film v Sloveniji – v izbranem obdobju – ni mogoče upravičeno uporabljati. Vsaj ne v pomenu, kot ga ima drugod. Kajti tudi kadar v produkciji ni udeležena nobena državna institucija, del producerske odgovornosti – če drugače ne vsaj v tehnični opremi – nosi TV-Slovenija, ki bi jo bilo predrzno označiti za neodvisno. Zato pojem dajem v narekovanje.
6. Bržkone ne preseneča dejstvo, da se z omenjenimi tematikami spopadajo avtorji, ki sem jih označil za "gverilce": npr. Filip-Robar Dorin, Franci Slak, Maja Weiss, Vlado Škafar, Miran Zupanič, Zdravko Barišič, Boris Petkovič, Petra Hauc idr.
7. S tem morda delam krivico Vinčiju Vogue Anžlovarju in njegovi blagajniški superuspešnici *Babica gre na jug*. Film vsekakor cenim, predvsem zaradi njegovega vzdušja in nepretencioznosti, vendar ga ne vidim v izpostavljenem kontekstu, s čimer pa nikakor nimam namena zmanjševati njegove vrednosti.
8. V mislih imam dejstvo, da je v obravnavani dekadi skoraj povsem zamrla tista filmska linija, ki se je vse do začetka devedesetih še spraševala o umetnostnih gibanjih in statusu umetnosti pri nas. V mislih imam predvsem *Splov Meduze* in *Umetni raj* Karpa Godine ter *Veter v mreži* Filipa Robarja Dorina.
9. Celotna Wendersova misel pravi: "Menim, da so zgodbe v bistvu laži. Vendar pa so neverjetno pomembne za naše preživetje. Njihova artifična struktura nam namreč pomaga preseči naše najhujše strahove: da Bog ne obstaja, da nismo nič drugega kot neznan, fluktuirajoči drobci s sposobnostmi zaznave in zavestjo, vendar izgubljeni v vesolju, ki vsekoli ostaja nedosežno našemu doumetju. Z ustvarjanjem koherence nam zgodbe lajšajo žuljenje in preganjajo strahove."
10. Izpostavljena "utemeljitev" se praviloma loteva dveh primerjav. Na eni strani primerjave s tistimi evropskimi narodi, ki letno posnamejo med 20 in 30 filmov, v mednarodno orbito pa se uspe prebiti dveh ali trem. (V tej luči lahko moja izpeljava, ki v beri domačih filmskih naslovov celotnega obravnavanega obdobja detektira štiri presežna dela, pravzaprav opozarja na nekakšen pogojni ekvivalent letnemu številu naslovov kakšne produkcijsko povprečno razvite evropske kinematografije.) Po drugi strani pa se izpostavlja primerjava s sorodnimi domačimi umetnostnimi vejami, denimo z gledališčem ali literaturo. V takšnem primeru se operira z podatki o več kot 60 predstavami ali 40 do 50 romani letno, kjer naj bi na situ časa spet ostala bora desetina realiziranih projektov.