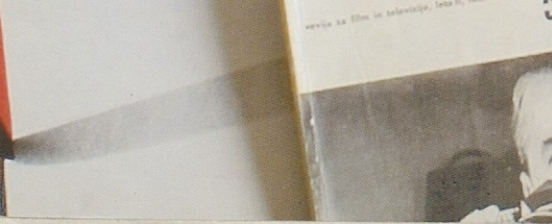
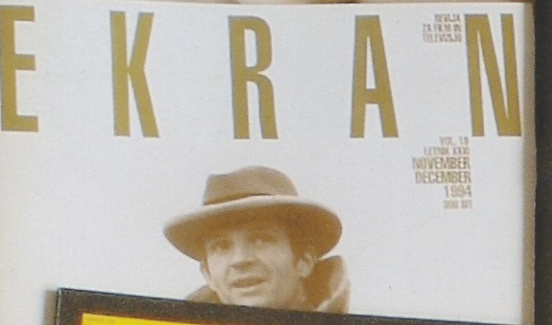
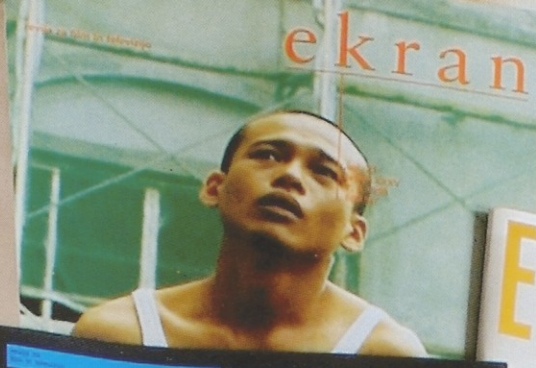


MEKAM

revija za film in televizijo







IZDAJA Sosvet za film in televizijo pri Svetu Svobod in prosvetnih društev Ljudske republike Slovenije v sodelovanju z »Vesna-filmom« in »Filmservisom«; **IZHAJA** mesečno, razen v avgustu in septembru; **NAROČNINA**, letno 1000 dinarjev. Cena posamezni številki 100 dinarjev; **UREJA** uredniški odbor. Glavni urednik Vitko Musek, odgovorni urednik Toni Tršar, tehnični urednik Drago Kralj, naslovna stran ing. arh. Matjaž Klopčič; **NASLOV** uredništva in uprave: Ljubljana, Dalmatinova 4, telefon 32-033. Nenaročenih rokopisov ne vračamo. Poština plačana v gotovini. – Tisk ČP Gorenjski tisk Kranj

| | | |
|----|-------------------|---|
| 2 | | Beseda urednikov |
| 4 | Buñuel | Vitko Musek: Strastni iskalec |
| 20 | Film danes | Nova pota filma |
| 38 | Teleobjektiv | Cena slave, Tistega lepega dne Roman Polanski, Spektakli |
| 56 | Pula | Toni Tršar: Za festival — proti festivalu |
| 66 | Kritike | Poletje z Moniko, Minuta za umor Alamo, Betonska džungla, Groba sila |
| 83 | Film, šola, klubi | J. Podgornik: Spoznanja in dolžnosti |
| 88 | Leksikon | Avantgarda |
| 90 | Vodnik | Programi, Revije, Knjige, Bibliografija |
| 93 | Za amaterje | Osnova: kamera |

izdajatelj – 1962: Sosvet za film in televizijo pri Svetu Svobod in prosvetnih društev LRS v sodelovanju z Vesna filmom in Filmservisom; 1963: Sosvet za film in televizijo pri Svetu Svobod in prosvetnih društev LRS; 1964: Odbor za film in TV pri Zvezi kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije (od št. 19/20); 1968: Zveza kulturno-prosvetnih organizacij Slovenije; 1972: Od št. 108/110 sofinancira Kulturna skupnost Slovenije; 1976: Zveza kulturnih organizacij Slovenije, sofinancira Kulturna skupnost Slovenije; 1991: od št. sept./okt. sofinancira Ministrstvo za kulturo RS; 1997: Slovenska kinoteka
glavni uredniki – 1962: Vitko Musek; 1967: Toni Tršar; 1971: Branko Šömen; 1972–1975: ga ni; 1976: Viktor Konjar; 1979: Matjaž Zajec; 1982: Silvan Furlan; 1991: Stojan Pelko; 1997: Simon Popek
odgovorni uredniki – 1962: Toni Tršar; 1967: Branko Šömen; 1971: Denis Poniž; 1976: Sašo Schrott; 1984: Bojan Kavčič (od št. 3/4); 1991: Miha Zadnikar; 1993–1998: ga ni; 1999: Simon Popek
uredništvo – 1968: Žika Bogdanović, Mirjana Borčić, Vojko Duletič, Boris Grabnar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Mile Korun, Janko Kos, Vitko Musek, Božidar Okorn, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Matjaž Zajec; 1969: Stanka Godnič; 1970: Miša Grčar, Lado Kralj, Vesna Marinčič, Denis Poniž, Marjan Rožanc, Bogdan Tirmanič, Vili Vuk; 1971: Srečo Dragan, Naško Križnar, Neva Mužič, Janez Povše, Vasko Pregelj; 1972: Mark Cetinjski, Nuša Dragan, Viktor Konjar, Boštjan Vrhovec; 1973: Tone Freljih, Marjan Ciglič; 1976: Srečko Golob, Vladimir Kocjančič, Stanko Šimenc; 1978: Jože Dolmark, Silvan Furlan, Goran Schmidt; 1979: Viktor Konjar, Zdenko Vrdlovec; 1980: Brane Kovič, Branko Šömen; 1982: Bojan Kavčič; 1984: Bogdan Lešnik, Leon Magdalenc; 1987: Stojan Pelko, Marcel Štefančič Jr.; 1991: Vasja Bibič, Janez Rakušček; 1993: Miha Zadnikar; 1995: Max Modic, Simon Popek, Majda Širca, Vlado Škafar, Melita Zajc; 1997: Andrej Šprah, Denis Valič; 2000: Nil Baskar, Jurij Meden, Mateja Valentinčič; 2001: Nejc Pohar

izdajateljski svet/svet revije – 1976: Vladimir Koch (predsednik), Milan Bavdek, Srečko Golob, Matjaž Klopčič, Viktor Konjar, Majda Lenič, Milan Lindič, Marjan Maher, Janez Marinšek, Franc Mikec, Božidar Okorn, Jurij Poje, Tanja Premk, Rajko Ranfl, Franček Rudolf, Sašo Schrott, Sandi Sitar, Koni Steinbaher, Dušan Voglar, Vili Vuk, Jože Zlender; 1978: Tone Freljih, Robi Kovšca, Anica Cetin-Lapajne, Jože Osterman, Miro Polanko, Ančka Korže-Strajner, Lenard Šetinc, Boris Tkačik; 1979: Željka Nardin; 1982: Boris Tkačik (predsednik), Marjan Brezovar, Silvan Furlan, Vili Ravnjak, Toni Tršar; 1985: Bojan Kavčič; 1997: Mladen Dolar, Jože Dolmark, Silvan Furlan, Majda Širca, Marcel Štefančič Jr., Miha Zadnikar, Alenka Zupančič; 2002: Ženja Leiler, Darko Štrajn

sekretarji/tajniki uredništva – 1962: Maja Smolej; 1968: Breda Vrhovec; 1979: Majda Širca; 1987: Vasja Bibič; 1988: Cvetka Flakus (od št. 3/4); 1993: Vlado Škafar; 1995: Simon Popek
tehnični uredniki/oblikovanje – 1962: Drago Kralj; 1963: Andrej Habič (od št. 6 dalje); 1965: Niko Novak (od št. 25/26); 1970: Franc Anželj; 1972: Tone Seifert (št. 94/95, 96/97); 1974: Franci Planinc (od št. 117/120); 1985: Darja Spanring Marčina; 1987: Peter Žebre (od št. 3/4); 2000: Aleš Makovec

grafična oprema/oblikovanje – 1964: Andrej Habič (od št. 16/17); 1967: Srečo Dragan (od št. 50); 1976: Cveta Stepančič; 1985: Miljenko Licul; 1991: Miljenko Licul in Peter Žebre (od aprila); 1993: Peter Žebre; 1995: Metka Dariš, Tomaž Perme

oblikovanje naslovnice – 1962: Matjaž Klopčič (do št. 15, 1964); 1972: Vasko Pregelj (št. 91, 92/93, 94/95, 96/97), Pavel Grzinčič (št. 98/99); 1972/73: Vasko Pregelj (št. 100/103, 108/110), Omar Berber (št. 104/105), Tone Freljih (št. 106/107);

tisk – 1962: ČP Gorenjski tisk, Kranj; 1965: Učne delavnice, Ljubljana (od št. 29); 1968: Učne delavnice, Ljubljana; klišej Tiskarna Jože Moškrič, Ljubljana; 1976: Tiskarna Slovenija, Ljubljana; 1979: Tiskarna Ljubljana, Ljubljana; 1982: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana; 1985: Učne delavnice, Ljubljana; 1986: Kočevski tisk, Kočevje; 1989: Grafični studio CICERO; 1990: Učne delavnice, Ljubljana; 1991: Tiskarna Ljubljana, Ljubljana; 1997: Matformat, Ljubljana, Tiskarna Jože Moškrič (od št. 7/10); 2000: Tiskarna Tone Tomšič, Ljubljana; 2001: Tiskarna Ljubljana d.d., Ljubljana

formati – 1962: 14.5x20cm; 1968: 20x23.5cm; 1976: 20x27.6cm; 1985: 20.3x30cm; 1995: 22x30cm

lektorji in korektorji – 1968: Metka Sluga; 1976: Bora Zlobec-Jurčič; 1978: Jaro Novak (od št. 2); 1979: Mirko Fabčić; 1982: Tone Pretnar; 1983: Zoja Škušek-Močnik; 1984: Peter Kuhar; 1991: Inge Pangos; 1995: Anja Kosjek, Mojca Hudolin (od št. sept./okt.)
posebne številke – 1983: Ekran-Problemi; 1985: Jesenska filmska šola 1985 (Avtor – žanr – gledalec); 1986: Sintezna-Ekran; 1987: Ekran-Problemi; 1990: Ekranovi pogovori; 1995: Posebna številka (nov./dec.) ob 100 letnici filma v sodelovanju s Slovensko kinoteko; 1996: Ekran-Maska-Format

vol. 27 letnik XXXIX 7-8 2002 600 SIT

ustanovitelj Zveza kulturnih organizacij Slovenije **izdajatelj** Slovenska kinoteka **sofinancira** Ministrstvo za kulturo Republike Slovenije **glavni in odgovorni urednik** Simon Popek **uredništvo** Nil Baskar, Jurij Meden, Stojan Pelko, Nejc Pohar, Vlado Škafar, Andrej Šprah, Mateja Valentinčič, Denis Valič, Zdenko Vrdlovec, Melita Zajc **svet revije** Jože Dolmark, Silvan Furlan, Ženja Leiler, Majda Širca, Marcel Štefančič, jr., Darko Štrajn **lektorica** Mojca Hudolin
oblikovanje Metka Dariš, Tomaž Perme **osvetljevanje filmov in tisk** Matformat **naslov uredništva** Metelkova 6, 1000 Ljubljana, tel 438 38 30, faks 438 38 35; www.ekran.kinoteka.si
stiki s sodelavci in naročniki vsak delavnik od 12. do 14. ure **naročnina** celoletna naročnina 2500 SIT (tujina 52 DEM) **žiro račun** 50101-603-403290, Slovenska kinoteka, Miklošičeva 38, Ljubljana

Nenaročenih rokopisov ne vračamo! **Naročnina na Ekran velja do pisnega preklica!**



40 LET EKRANA – KRONOLOGIJA
(I. DEL)



revija za film in televizijo, leto I, oktober 1962

1

Buñuel: Hvala bogu — še sem ateist ● Film danes ● Proti festivalu — za festival ● Kritika: Minuta za umor ● Teleobjektiv: Marilyn Monroe



naslovnica prvega *Ekrana*, avtor Matjaž Klopčič

Žepni format

Revija za film in televizijo *Ekran* je začela izhajati oktobra 1962 na žepnem formatu v velikosti 14 × 21cm. V uvodni besedi je bila predstavljena kot naslednica treh dotedanjih filmskih časopisov (*Filmski vestnik*, *Film*, *Filmski razgledi*) ter v okoliščinah, ki so "narekovala" njen nastanek: povečan obisk kina – "19 filmskih predstav na vsakega Slovenca letno" –, široka mreža kinoklubov ter vpeljava rednega pouka o filmu v šole.

Glavni urednik: Vitko Musek, odgovorni urednik: Toni Tršar; v kolofonu je omenjen tudi uredniški odbor, toda njegova sestava ni imenovana. V drugem letniku tudi odgovorni urednik ni več naveden.

1962

Ekran je bil zastavljen kot mesečnik in tako ima prvi letnik tri številke, ki odkrivajo "evropski moderni film", a ne toliko francoski novi val – ta je v 3. številki predstavljen v rubriki Leksikon – kot v Michelangelu Antonioniju. V anketi, ki so jo prevedli iz revije *Cinéma '62*, velja Antonioni za vodilnega predstavnika "ene izmed smeri modernega filma", medtem ko sta kot drugi smeri navedeni film resnica in novi val. Ta anketa, v kateri so sodelovali francoski kritiki (René Gilson, Marcel Martin, Michel Mardore idr.), je dopolnjena z izjavami Aleksandra Petroviča, Hrvoja Lisinskega, Franceta Brenka (ki o novem valu pravi, da je to "estetski odsev najbolj nazadnjaških ekscesov v sodobni francoski družbi") in Boštjana Hladnika, ki ima rajši novi val (zaradi "maksimalne iskrenosti njegovih oseb") kot Antonionija (ki "predstavlja svoje junake kot šahovske figure"). Na naslovnici prve številke *Ekrana* je Milena Dravič v Hladnikovem *Peščenem gradu*, toda ne v tej ne v poznejših številkah tega letnika ni izšla nobena kritika filma. Pač pa je kritika, podpisana z -mkv, hudo razsula Kavčičevo *Minuta za umor* (to je "zmota slovenske filmske proizvodnje in zmota določenega kroga filmskih ustvarjalcev").

Že prvi letnik pa je vpeljal tudi nekaj teorije, in sicer v obliki prevoda (v 2. št.) znamenitega spisa Andreja Malrauxa "O psihologija filma teksta", ki primerja film z romanom in trdi: "Film lahko pripoveduje zgodbe, in v tem je njegova moč."

BESEDA UREDNIKOV

»Filmski vestnik«... »Film«... »Filmski razgledi«... In zdaj »Ekran 62«. Težnje po kontinuirani filmski publicistiki, med katerimi je imel največ uspeha »Film«, ki je nepretrgoma izhajal enajst let, kar se doslej ni posrečilo nobenemu filmskemu časopisu v Jugoslaviji. Vsi trije dosednji slovenski filmski časopisi nosijo v sebi nekaj skupnega — spoznanje, da je neizbežno potrebno smotno oblikovanje filmske kulture našega človeka.

Iz situacije, ki je v marsičem drugačna kot je bila tista, v kateri so začeli izhajati in so izhajali dosednji trije slovenski filmski časopisi, je zrasla revija »Ekran 62«. Devetnajst filmskih predstav letno na vsakega Slovenca ni več senzacionalen podatek, temveč stvarnost, ki obvezuje. Skupni napor številnih organizacij in ustanov v oblikovanju filmske kulture širokega kroga ljudi, ki so poleg razveseljivega števila filmskih krožkov in klubov dosegli tako pomemben uspeh, kot je uvedba rednega pouka o filmski umetnosti v naše šole (kar nas uvršča med sedem najbolj razvitih dežel na svetu), so tista plodna tla, v katera poganja svoje korenine »Ekran 62«. Samo takšna situacija je lahko ustvarila pogoje za obstoj slovenske filmske revije, ki mora in želi povezati v zavestno in plodno sodelovanje vse, ki danes na Slovenskem razmišljajo o filmu, o njem pišejo in predvsem dajejo svoje najboljše moči za gradnjo takšne filmske kulture našega človeka, da bomo tudi po njej stali med najbolj napredni narodi na svetu.

2

NOVE SLOVENSKE FILMSKE REVIJE

Osnovni problem filmske kulture v našem času ni v prvi vrsti razvijati samo umetniško stopnjo filmske ustvarjalnosti, temveč razvijati kulturni potencial najširšega kroga ljubiteljev filma, da bi srečanje s filmom ne bilo samo trenutek razvedrila in zabave, temveč pomembno kulturno doživetje, ki naj človeka osvešča in notranje zadovoljuje. To je poslanstvo »Ekran 62«. In zaradi tako širokega koncepta, usoda revije ni samo stvar uredniškega odbora, izdajatelja ali ozkega kroga ljudi, temveč zadeva nas vseh. Kulturnega življenja na Slovenskem si ne moremo zamišljati brez stalne filmske revije, ki naj bo — poleg vseh drugih — čimbolj razgibana in ploden element naše kulturne prizadevnosti.

Zato nas ob prvi številki vse, ki neposredno ali posredno nismo odgovornost za edino slovensko filmsko revijo, prežema ena sama želja: »Ekran 62«, ki se vključuje v prizadevanja za filmsko in televizijsko kulturo na Slovenskem, naj vzpostavi čimbolj ploden kontakt z vsakim človekom pri nas, ki ga film ali televizija zanimata. Ta kontakt — tako iskreno želimo — naj ne bo samo vez naročnika ali bralca, temveč se naj čimbolj pogosto izpremlja v neposreden stik, v sodelovanje s predlogi, pripombami, nasveti, kritiko, vprašanji. Ker »Ekran 62« ni zadeva kroga urednikov, temveč zadeva vsakega Slovenca, ki ima neposreden stik s filmom ali televizijo, se uredniki revije že vnaprej veselimo tistega plodnega prelivanja pobud in tiste vnete zavzetosti za podobo in usodo našega filmskega časopisa, ki se lahko poraja samo iz nenehne neposredne stika med časopisom in njegovimi bralci.

3

uvodnik prve številke *Ekran*a

1963

Italijanski filmski kritik in teoretik Guido Aristarco je "posebej za *Ekran*" napisal članek o Ingmarju Bergmanu, ki je obširneje predstavljen v 4. številki (Vitko Musek, Jean Béranger). "Posebej za *Ekran*" piše tudi poljski kritik Boleslaw Michalek, ki predstavlja sodobni poljski film, medtem ko je Toni Tršar naredil intervju z Romanom Polanskim (št. 6). Ob Bergmanu so v tem letniku izčrpnje predstavljeni še: Alfred Hitchcock (Vladimir Koch, v 5. številki z odlično Klopčičevo naslovnico z Jamesom Stewartom v *Dvoriščnem oknu*), Jean Renoir (Peter Skalar, Branko Vučičević, France Kosmač in odlomki iz Renoirjevih spisov o realizmu, delu z igralci, filmski tehniki, št. 9–10) in Joseph Losey (Božidar Okorn, št. 7–8).

Tematska bloka sta dobila tudi dva ameriška fenomena: "lov na čarovnice" oziroma gonja proti "komunistični zaroti" v Hollywoodu (v št. 7–8 so prevedeni zgodba Alvaha Bessieja *Človek, ki ga ni bilo* ter pričevanji Bertolda Brechta in Thomasa Manna pred komisijo za odkrivanje protiameriške dejavnosti, predstavljeni je hollywoodska deseterica obsojenih režiserjev in scenaristov), in burleska, o kateri v številki 11 pišejo Rapa Šuklje, Marcel Martin, Charles Chaplin, Mack Sennett in Buster Keaton. Žika Bogdanovič predstavlja zagrebško šolo animiranega filma (št. 7–8), ta filmski kritik beogradskega časopisa *Borba*, ki je postal redni sodelavec *Ekran*a, pa je napisal tudi edino kritiko *Peščenega gradu* (ta ni le "duhovno in čustveno prazen film, marveč tudi anahronističen v svoji formi"). Janko Kos, ki je v reviji *Perspektive* pisal o Slovenskih filmskih perspektivah, je debitoral v *Ekranu* (št. 5) s člankom o Františku Čapu in slovenski filmski komediji (ta je s Čapom "ustoličila ne preveč bistro apologijo užitarstva in uspešništva").

Teorija v *Ekranu* napreduje, z "vprašanjem montaže" (št. 4) oziroma prevodi "Prepovedane montaže" Andréja Bazina, Jean-Luca Godarda ("Montage, mon beau souci") in Alexandra Astruca ("Kaj je režija?") ter s "Štirimi mislimi o montaži" Franceta Kosmača (med katerimi se ena glasi, da obstaja montaža tudi znotraj kadra). Zadnja, 12. številka letnika pa je sploh teoretska, s prevodom znamenite Bazinove "Ontologije fotografske slike" in spisa "Avtorska politika" ter z "Dvema estetskima principoma" Vlade Petriča.

1964

Največji pridelek tega letnika je mednarodna anketa o modernem filmu (št. 16–17), ki jo je organiziralo uredništvo *Ekran*a in dobilo odgovore cele vrste tujih kritikov, med njimi: Raymond Bellour ("... *Ko bi me vprašali tako, da se nikakor ne bi mogel izmotati, kdo so zame najpomembnejši ustvarjalci modernega filma, bi vam odgovoril brez obotavljanja: Alain Resnais in Chris Marker*"), Peter Bogdanovich (tedaj še kritik pri newyorški reviji *Film Culture*: "... *Beseda 'moderno' je brezupna. Zame so Griffithovi filmi Dobrosrčna Susie, Rojstvo naroda ali Zlomljeni cvet prav tako moderni kot večina sodobnih filmov*..."), Denis Marion, Marcel Martin (v *Ekranu* so prevajali njegov *Filmski jezik*), Boleslaw Michalek (varšavski *Ekran*), poljski teoretik Jerzy Plažewski, Renzo Renzi (*Cinema nuovo*), Gianni Rondolino, Dušan Stojanović (Beograd), Herman Weinberg (*Film Culture*) idr. In nekaj režiserjev: Vojtech Jasny, Matjaž Klopčič, ki je iz Pariza poslal tudi intervju z J.-L. Godardom, in Aleksandar Petrovič ("*Drznem si reči, da je ena od formul sodobnega filma tudi to, kar delam jaz osebno*").

Ekran je bil tedaj verjetno edini medij, ki je poročal o "zadevi *Mesto*" (št. 13–14), omnibusu treh filmov v režiji Marka Babca, Kokana Rakonjca in Živojina Pavlovića, ki ga je producent, sarajevska Sutjeska film, predal sodišču, to pa je film prepovedalo zaradi "neprimerne prikazovanja naše stvarnosti". V pismu uredništvu se Vitomil Zupan pritožuje, da časopisi pišejo le o nekem prepovedanem filmu, zato bi od strokovne revije rad zvedel kaj več. Živojin Pavlovič izčrpno popiše vso zadevo in med drugim pove, da avtorjev filma sploh niso povabili na sodišče, niti niso prejeli razsodbe, najbrž zato, da se ne bi mogli pritožiti.

*Ekran*ov zbor kritikov je bil precej neusmiljen s filmom *Zarota* Francija Križaja (št. 19–20), toda eden med njimi, Ingo Paš, je celo vpeljal pojem zunanosti polja, ne da bi ga imenoval. To je pač treba citirati: "*Če hočemo potegniti vzporednico z Godardom, ki odlično kontrapunktira zvočno kuliso s sliko, ki neprestano nakazuje 'zunanje', nevidno dogajanje, in s tem briše okvir filmskega platna ter daje dogajanju resnično širšo dimenzijo, je nasprotno Zarota film, ki ...*". Ta številka je sploh tematsko preokupirana s filmsko

Na podlagi statuta Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije in v skladu z Zakonom o tisku je predsedstvo Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije na svoji seji dne 17. februarja 1971 sprejelo

S K L E P

o ustanovitvi revije EKTRAN

1. Predsedstvo ZKPOS ustanavlja revijo za film in televizijo EKTRAN, ki ga redno izdaja z namenom načrtnega oblikovanja filmske kulture na Slovenskem. Revija EKTRAN je samostojna organizacija združenega dela z lastnostjo pravne osebe pri predsedstvu Zveze kulturno prosvetnih organizacij Slovenije.
2. EKTRAN izide desetkrat na leto, v enkratnem obsegu 4 tiskovne pole.
3. Osnovne naloge EKTRAN-a so, da:
 - posreduje kvalitetno gradivo bralcem, ki se ukvarjajo s filmsko vzgojo in oblikovanjem filmske in televizijske kulture našega človeka;
 - posreduje izkušnje oblikovanja estetske kulture človeka s posebnim ozirom na film in televizijo;
 - skrbi za kvaliteten razvoj filmske publicistike na Slovenskem;
 - prispeva k oblikovanju estetskih kriterijev filmskih ustvarjalcev - amaterjev;
 - posreduje in obravnava filmsko in televizijsko problematiko ter objektivno obvešča javnost o dogajanju na teh področjih doma in po svetu.
4. Samoupravni organi EKTRAN-a so zbor sodelavcev in uredniški odbor ter glavni in odgovorni urednik.

Zbor sodelavcev sestavljajo sodelavci, ki aktivno sodelujejo pri reviji EKTRAN.

Uredniški odbor šteje 11 članov, ki jih izvoli zbor sodelavcev. Glavni in odgovorni urednik EKTRAN-a sta po svoji funkci-

ekran 66



37-38

kritiko: razpravam z okrogle mize jugoslovanskih kritikov (med njimi tudi slovenskih: Rapa Šuklje, Ingo Paš, Toni Tršar) o filmski kritiki sledijo prevodi Andréja Bazina, Jeana Doucheta, Jeana Mitryja in Fereydouna Hoveyde, ki – na veliko presenečenje – primerja kritika s psihoanalitikom, čeprav ne ravno z Lacanom, toda omeni ga vseeno.

1965

Vse kaže, da so bili tudi časi, ko je bil slovenski film "izvozna dobrina", se pravi, da so ga prodajali na tuje trge. Torej ne le v vzhodnoevropske države, kjer niso imeli trga, zato pa je nekdanja Jugoslavija imela z njimi nekakšno kupoprodajno pogodbo (to je bila pravzaprav menjava enih, denimo, slovenskih filmov za druge, denimo sovjetske, bolgarske, češke itn. Slovenski filmi so se prodajali tudi na Zahod oziroma v Argentino, Avstralijo, Belgijo in belgijski Kongo, na Švedsko, v Veliko Britanijo, ZDA in Zvezno republiko Nemčijo. Najbolje so šli v promet *Dolina miru*, *Kekec*, *Vesna*, *Ne čakaj na maj*, *X-25 javlja*, *Peščeni grad*, *Nočni izlet* in *Ne joči*, *Peter*. Toda glavni urednik *Ekрана* Vitko Musek se (št. 27–28) vseeno pritožuje, ker nismo prodali nobenega filma v sosednjo Avstrijo in Italijo ter na daljnjo Japonsko. In celo sklene: "Filmski prodajalci in trgovci torej slabo služijo uveljavitvi slovenskega filma v svetu." Nič manj osupljiv ni njegov komentar lestvice najbolj gledanih filmov v Ljubljani leta 1964: med 20 najbolj obiskanimi filmi sta na prvih mestih *Ne joči*, *Peter* (83.000 gledalcev) in *Srečno*, *Kekec* (76.000 gledalcev), in to veliko pred *Razkošjem v travi*, Hitchcockovim *Psihom*, tedaj najslavnejšim ameriškim filmom *V vrtincu* in *Navaronskimi topovi*. Toda Musek spet preseneti s trditvijo: "Bežen pregled 20 najbolj gledanih filmov v Ljubljani daje ameriškemu filmu absolutno prednost." Ta letnik se sicer (s št. 23–24) začne z razpravo o filmu-resnici, ki ga po beograjskemu teoretiku Dušanu Stojanoviću (v 60. letih pogostem sodelavcu *Ekрана*) "lahko branimo samo z vidika moderne filmske teorije, ki izhaja iz postavke, da je osnovni material filmskega medija iluzija čutne realnosti". Alan Lovell predstavlja angleški Free Cinema, André Martin kanadski dokumentarni film (*candid eye*), Toni Tršar pa jugoslovanskega, o katerem pravi: "Med vsemi miti v jugoslovanskem filmu je prav mit o filmu-resnici najbolj mitičen. Čeprav se je uveljavil kot umetniška metoda, je redkokdaj presegel raven publicističnega in žurnalističnega obravnavanja problematike."

V dveh številkah (27–28 in 29) so v *Ekranu* predstavili gibanja t.i. novega filma po svetu: japonski novi val z Ošimo, Imamuro, Šindom in Hanijem (Šinobu Itomiova), "antibergmanovsko frakcijo" v švedskem filmu, v sestavi Bo Widerberg, Jorn Donner, Hans Abramson in Jan Troell (Gideon Bachman), "novi" poljski film s Konwickim in Skolimowskim (Bogomil Drozdowski), češkoslovaški novi val (Jan Žalman), egiptovski film oziroma Jusuf Šahin (Vlado Jagodic) in ameriški *underground* (Gretchen Weinberg). V 30. številki prevladuje tema scenaristike: Vitomil Zupan, "Scenarisitka, na novo odkrita notranja rezerva", Zavattinijev sinopsis scenarija za *Tatove koles* ter sinopsisa *Doline miru* (Ivan Ribič) in *Na smrt obsojeni je pobegnil* (Robert Bresson), rubrika Leksikon pa prinaša Kratko antologijo hollywoodskih scenaristov.

Novi sodelavec *Ekрана* Ranko Munitić je prispeval daljši spis o "Tako imenovanem filmu groze" (št. 25–26) ter nekaj kritik, med njimi Resnaisovega filma *Lani v Marienbadu*. Po Raymondu Bellouru ("Nemogoči Shakespeare", št. 25-26) Shakespeare "ne ustreza filmu" oziroma je z njim ubran edino Orson Welles, čigar "najbolj shakespeareovski film je *Arkadin*".

1966

V številki 33–34 je objavljena "Informacija o problematiki filmske proizvodnje v SR Sloveniji", ki sploh ni puščobna, čeprav jo je napisala komisija za družbeno nadzorstvo pri skupščini SR Slovenije. Iz nje namreč izvemo, da je Socialistična republika Slovenija obravnavala filmske producente – tedaj tri: Triglav film, Viba film in Film servis – kot podjetja, torej gospodarske subjekte, se pravi, da niso prejeli državne podpore. Res je, da niso bili pravi gospodarski subjekti, saj so dohodki od prodaje njihovih filmov pokrili le 30 odstotkov proizvodnih stroškov; 70 odstotkov sredstev producentskega proračuna so torej filmska podjetja dobila "od zunaj" oziroma (od leta 1962) Sklada SR Slovenije za pospeševanje filmske proizvodnje, toda ta se ni napajal iz sredstev državnega proračuna, kakor današnji Filmski sklad, marveč iz davka na kino-vstopnico. Problem je bil le v tem, da so s tem davkom zbrana sredstva zadostovala le za tri ali štiri filme na leto.

Številka 35–36 je popolnoma zasedena s slovenskim filmom: Taras Kermauner mu očita, da nikoli ni znal biti zares sodoben ("Sodobna tematika v slovenskem filmu"), Vitko Musek obravnava zastopanost "NOB in revolucije", Vladimir Koch "Delež slovenske literature", Stanka Godnič film za otroke in mladino, Žarko Petan ni najbolj zadovoljen s komedijami, Rapa Šuklje popisuje kratke in Marjan Brezovar dokumentarne filme.



EKRAN

64. LETO
REVIIJA ZA FILM
IN TELEVIZIJO



MAJJA: KLOPČIČ

št. 64, leto 1968, oblikovanje Srečo Dragan

Ekran nadaljuje tudi s predstavljanjem žanrov, v številki 39–40 vesterna s prevodi Andréja Bazina ("Western, ameriški film *par excellence*"), Jeana Mitryja, Uweja Nettelbecka ("Teze o westernu") in Enna Patalasa ("Western in njegovi režiserji"); in znanstvene fantastike oziroma "Science fiction na platnu" (št. 31–32) v zgodovinskem pregledu Ranka Munitiča, ki je v tem letniku sploh najbolj plodovit sodelavec ("Oh, ta Godard", št. 31–32, GEFF in Mihovil Pansini, št. 31–32, obširna kritika Loseyevoga *Služabnika*, št. 31–32 idr). Italijanski sodelavec Gideon Bachman je za Ekran naredil intervju s Pasolinijem (št. 35–36).

1967

Glavni dogodek tega letnika je nedvomno odkritje "novega jugoslovanskega filma" na puljskem festivalu oziroma *Zbiralcev perja* A. Petrovića, *Prebujanja podgan* Ž. Pavlovića, *Ljubezenskega primera ali tragedije uradnice PTT* D. Makavejeva, *Praznika* Đ. Kadrijevića in *Malih vojakov* B. Čengića; na tem festivalu sta bila prikazana tudi slovenska filma, Pogačnikovi *Grajski biki* in Klopčičev *Na papirnatih avionih*, ki pa nista spodbudila tolikšnega kritičnega navdušenja. O "novem jugoslovanskem filmu" so pisali: Lado Kralj, Dušan Stojanović, Branko Šömen ("Vrednost provincializma"), Toni Tršar ("Svoboda in nepredvidljivost") in Ingo Paš, ki ga moram spet citirati, tokrat zaradi izvirne uporabe heideggerjansčine: "To pisanje odprto bistvuje kot nič. V njem mora temeljni nič kot bistvo jugoslovanskega filma najprej postati očiten, da bi se ta film v svojem bistvu šele mogel bistveno zastaviti, in sicer v upraševanju – katerega pomen tukaj že ne moremo več misliti – samega bistva filma kot bistva stvarnega." Ne vem, če ima to kakšno zvezo, toda v tej številki 47, ki je poročala o "novem jugoslovanskem filmu", je v kolofonu zabeležena tudi zamenjava vodstva revije: glavni urednik je postal Toni Tršar in odgovorni Branko Šömen. Vsekakor pa se je fenomen "novega jugoslovanskega filma" podaljšal še v naslednje številke revije: številka 48–49 je objavila mnenja tujih kritikov (iz revij *Cinéma '66* in *Cahiers du cinéma*, *Cinema nuovo*, varšavski Ekran idr.); v 50. oziroma prvi jubilejni številki pa je Marjan Rožanc prispeval eksistencialistično študijo o *Zbiralcih perja*, *Prebujanju podgan*, *Prazniku* in *Ljubezenskem primeru*, "Od absolutne svobode do dinamičnega relativizma". Druga velika in zanimiva tema je razprava o modernem filmu in moderni literaturi, ki so jo v Ekranu (št. 43–44)



1968. letnik ... scenarij in režija Mado Salka. Priložena Viba film

b q

festival festival festival

MINIMALNA AKTIVNOST, 1969, scenarij in režija Joka Bevc. Proizvodnja Viba film



129

b e o g r a d
69 69
p e r b o a q

prevedli iz *Cahiers du cinéma* (čeprav tega niso navedli), v njej pa so sodelovali: Claude Ollier, Bernard Pingaud ("Novi roman in novi film"), Christian Metz ("Moderni film in pripovednost") in Georges Sadoul ("Film in roman"). V okviru prevodne teoretske literature je seveda treba omeniti tudi Pasolinijev spis "Sekvenčni posnetek – film kot semiologija stvarnosti" (št. 47). Tretja posebnost tega letnika je nedvomno "pojav" Slavoj Žižka, tedaj še študenta, toda čigar spisi o knjigi Duša Stojanovičeva *Filmski medij* (št. 48–49) in filmih *Sedmi pečat* (št. 45–46), *Povečava* in *Bunny Lake je izginila* (št. 48–49) so že bili pravi majhni filozofski traktati. Npr.: "Moderni film pomeni afirmacijo materiala, medija, ki je fizična (ontološka) podlaga meta-fizične (transcendentne) ravni. Nov prostor se odpira prav v spraševanju možnosti same transcendence, v tematiziranju filma kot takega, 'snemanju filma v filmu'" (v zapisu o Stojanovičevi knjigi).

Skoraj kvadrat

S številko 51–52 Ekran izide na novem, skoraj kvadratnem formatu 20cm x 24cm, z novim oblikovanjem Sreča Dragana in prvič imenovanim uredniškim odborom v sestavi: Žika Bogdanović, Mirjana Borčić, Vojko Duletič, Boris Grabnar, Matjaž Klopčič, Vladimir Koch, Mile Korun, Janko Kos, Vitko Musek, Božidar Okorn, Tone Sluga, Rapa Šuklje, Matjaž Zajec; glavni urednik je Toni Tršar, odgovorni Branko Šömen.

1968

Leto 1968 imajo za 20-letnico slovenskega filma, ki mu namenijo tematsko številko 58–59, v kateri izide tudi izzivalni članek Marjana Rožanca "Filma še nimamo". In zakaj ne? Zaradi "temeljne strukture slovenske zavesti", ki da je humanistična, njen formalni izraz pa je literatura. Janko Kos je v "Sociologiji slovenskega filma" odkril njegovo "dvojno blokado": ko si slovenski film prizadeva doseči široko občinstvo, se mu to ne posreči, ker ne zna tekmovali s tujimi filmi "v večini privabljanja množičnega občinstva"; kolikor pa se usmerja k "ne preveč številnemu kulturnemu občinstvu, mu pravzaprav nima ponuditi nič takega, kar bi zaslužilo njegovo pozornost." Slovenska filmografija 1948–68 zajema tudi samo fragmente filmov, npr. *Visoške kronike* (Triglav film, 1950) po scenariju Drage Šega in v režiji Igorja Pretnarja, koprodukcije (npr. *Greh*, Triglav film/Saphir Film, München, 1954, režija F. Čap; *Velika sinja cesta*, Triglav film/Cinematographica, Rim/Play

o jugoslovanskem filmu

ZASEDA. Režija Živojin Pavlović, na sliki Ivo Vidović in Milena Dravić



leta 1969

fragmentarno

345

št. 69–70, leto 1969

Art, Pariz, 1958, režija Gillo Pontecorvo), potem filme, ki so jih slovenski režiserji naredili v drugih republikah (Bojan Stupica, *V mreži*, Lovčen film, 1957; Jože Gale, *Tuja zemlja*, Bosna film, 1957; Igor Pretnar, *Pet minut raja*, Bosna film; 1959, France Štiglic, *Viza zla*, Vardar film, 1959) in filme, ki so jih režiserji iz drugih republik naredili v Sloveniji (Živojin Pavlović, *Svražnik*, Viba film, 1965).

Z novo obliko in novim uredništvom je prva številka (51–52) letnika vpeljala tudi *Ekranovo* "avtorsko politiko". Njen "panteon" sestavljajo: Puriša Đorđević (Žika Bogdanović), Boštjan Hladnik (Janko Kos), Dušan Makavejev (Bogdan Tirnanić), Vatroslav Mimica (Ranko Munitić) in Aleksandar Petrović (Toni Tršar). Branko Šömen je ta izbor cineastov utemeljil z daljšo refleksijo o evropskem in jugoslovanskem novem filmu ("Stranišče in smrt"), Dušan Stojanović pa je za jugoslovanski novi film iznašel pojem "globalne metaforičnosti".

V številki 55–56 je izšel prevod Weiblovega "Portreta očeta poparta Andyja Warhola", kot kaže zato, ker so *Ekranovi* kritiki v *Sončnem kriku* Boštjana Hladnika odkrili primer slovenskega poparta (Slobodan Novaković, "Artisti in modeli ali dve varianti poparta v filmih *Sončni krik* in *Nedolžnost brez zaščite*", št. 57; R. Munitić, "Sončni dvorec"). Dotelejšnje redno spremljanje dokumentarnega filma na beograjskem festivalu je preraslo v izčrpane in tehtne obravnave v tematskem bloku v številki 54: Rudolf Sremac, "Dokumentarni film zadnjega desetletja", R. Munitić, "Kratka zgodovina jugoslovanskega dokumentarnega filma" ter portreti treh dokumentaristov – Krste Škanate (B. Tirnanić), Milenka Štrbca (Slobodan Novaković) in Jožeta Pogačnika (B. Šömen, ki v spisu "Stranski tir ostane" opiše tudi "genezo", sintagme "črni film", za katero naj bi bila zasluzna poljska filmska šola, ki je odpirala "črne teme", med katerimi so prevladovale "tiste o prostitutkah, revežih, vlačugarjih, pijancih, huliganih, o starih v domovih za onemogle, o zapuščenih otrocih").

1969

S Sedmino se je *Ekranovem* "panteonu" jugoslovanskih filmskih avtorjev v številki 64 pridružil Matjaž Klopčič (tudi član uredniškega odbora) – Bogdan Tirnanić v "Tezah o esteticizmu" meni, da je "pri Klopčiču oblika očitno pred vsebino" in da se avtor že s tem "odreka večjih družbenih ambicij in postavlja svoje delo v klasične predele umetnosti". Marjan Rožanc in Denis Poniž pišeta o Popajevi smrti v *Sedmini*, ki da je "predvsem in samo lepa, to pa zato, ker ni zaresna in nepreklicna smrt"



karikatura Ivo Antič

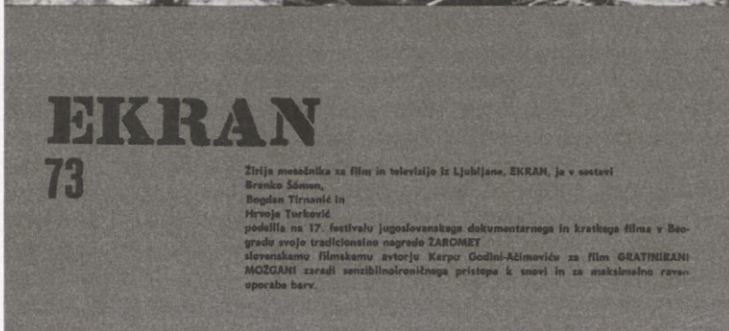
(sam Klopčič je pozneje v intervjujih rad omenil anekdoto, da so na snemanju tega prizora uporabljali prave naboje, ker niso imeli slepih, se pravi, da ni veliko manjkalo, pa bi tudi pri filmu lahko prišlo do prave smrti). Na začetku letnika (v št. 62–63) so o *Zgodnjih delih* Želimirja Žilnika pisali Marjan Rožanc, Rudi Šeligo in Rastko Močnik predvsem kot o "spodletelem" filmu o spodleteli revoluciji, v zadnji številki (69–70) letnika pa je B. Tirnanić svoj prispevek začel z opisom sodnega procesa proti filmu in razmišljanje o *Zgodnji delih* sklenil z ugotovitvijo, da je njihove junake doletela enaka usoda kot vse osebnosti v zgodovini, "ki niso znale potegniti jasne meje med poljem, kjer je teror nujen zaradi obrambe svobode, in poljem, kjer despotizem svobode ne pomeni nič drugega kot despotsko vladavino". (Beograjski sodelavec Bogdan Tirnanić je bil tedaj nedvomno eden najboljših piscev v *Ekranu*.) V predzadnji številki letnika (67–68) je Branko Šömen v članku "Ali je naš film res samo črn?" poročal o zasedanje komisije za kulturo pri CK ZKJ (za mlajše bralce: Centralni komite Zveze komunistov Jugoslavije), kjer so "samo" kritično razpravljali o nekaterih jugoslovanskih filmih. Da, ampak tem "kritičnim razpravam" je potem kmalu sledila sodna obsodba filma.

V tematskem bloku o češkoslovaškem filmu v številki 65–66 je Dušan Makavejev ("Okno v intimnost") takole primerjal češki novi in jugoslovanski "črni val": "Čehi imajo povsem drugačen način rušenja dogmatizma kot mi - mi imamo t.i. antidogmatski dogmatizem, ki zelo avtodestruktivno obračunava z dogmatično preteklostjo, Čehi pa so ugotovili, da se mora revolucija začeti iz ljubezni, iz ljubezenskega procesa." Prav tako izčrpano kot češkoslovaški film je v dosjeju "Desetletje Godarda" (št. 67–68) obravnavan ta francoski novovalovec. Makavejev o svojem kolegu pravi, da ima vsak Godardov film dve ali tri antološke sekvence, ves ostali material pa da mu rabi kot "debel in dolgočasen okvir". Kritični prispevki o Godardu so seveda serioznejši in spoštljivejši, prevedenih je tudi nekaj njegovih člankov, med njimi "Pierrot, moj prijatelj", v katerem je formuliran slavni aksiom: "Kot glavni problem filma se mi kaže to, kje in zakaj začeti kader in kje in zakaj ga končati."

Nekdanji sodelavec *Ekрана*, italijanski kritik in teoretik Guido Aristarco se je po dolgem času oglašil s prispevkom "De Seta, Pasolini in psihoanaliza" (št. 62–63 in 67–68)

1970

Uvodna številka 71–72 je v celoti namenjena "Otroku in filmu", sicer pa je ta letnik v znamenju erotike, s prevodom



št. 73, leto 1970

knjige Raymonda Durgnata *Erotika v filmu* skozi vse številke in tematskim blokom o erotiki v filmu (št. 79-80): Nikola Stojanović, "Nasilni ljubimec jugoslovskega filma", Vesna Marinčič, "Erotika v slovenskem filmu", Mitja Jermol, "Erotika v švedskem filmu", Miloš Fiala, "Erotika v češkem filmu", Denis Poniž, "Film kot potrošno blago", Tirnanic pa se je z Makavejevom pogovarjal o vplivu ameriških *underground* "seks" filmov na "umetniške".

V *Ekranu* so poznali Romana Polanskega še iz časov, ko so predstavljali sodobni poljski film, ko pa se je v Ljubljani pojavil *Rosemaryjin otrok*, so Polanskemu namenili cel dosje (št. 74): Dušan Jovanović je napisal kritiko filma, Vasko Pregelj pa refleksijo o strahu v umetnosti, iz *Cahiers du cinéma* so prevedli intervju s Polanskim in od nekdaj drugod članek Collina McArthurja o "psihoanalitičnih simbolih" pri Polanskem. V številki 74-75 je Taras Kermauner v zvezi z *Zgodnjimi deli* napisal dolg "Dvojni intervju z Žilnikom" in češki sodelavec Ivo Pondeliček portret Ingmarja Bergmana kot "filozofa filma". Janez Povše je začel svoje obširne kritike naslavljeni z Z (Coste-Gavras) – ali naslov kakšnega drugega filma – "in princip filmskega izraza".

V tem letniku se je uredniški odbor razširil z Mišo Grčar, Ladom Kraljem, Denisom Ponižem, Bogdanom Tirnanicem, Vesno Marinčič in Matjažem Zajcem, Mile Korun pa ga je zapustil.

1971

Uredniške menjave se nadaljujejo še v tem letniku, kjer nastopijo s številke 83-84: namesto Tonija Tršarja je glavni urednik Branko Šömen, odgovorni urednik pa je postal Denis Poniž (ob enem urednik za televizijo); novi člani uredniškega odbora so Srečo Dragan, Naško Križnar, Neva Mužič, Janez Povše in Vasko Pregelj, zapustili pa so ga Žika Bogdanović, Vojko Duletič, Stanka Godnič, Matjaž Klopčič in Vesna Marinčič. V številki 81-82 ponovno na veliko pišejo o Radivojevičevih *Bubah u glavi*, medtem ko so filmi, kot Pavlovičev *Rdeče klasje*, Nicholsov *Diplomiranec* ali Altmanov *M.A.S.H.* v kritiški rubriki le na kratko omenjeni.

Janko Kos pod naslovom "Slovenski film med komercialnostjo in cenzuro" (št. 85-86) piše o Hladnikovi *Maškaradi* in ugotovi: "Anemičnost Hladnikovi klišejev je posledica socialnega in moralnega sveta, kjer še niso nastali zares konkretni klišeji, primerni za podlago komercialnega filma ... Hladnik obravnava klišeje preveč osebno, celo čudaško, kar je v nasprotju s temeljnim načelom komercialnega filma ..." Taras Kermauner se je razpisal o Pavlovičevi *Zasedi* ("Anemičnost in fikcija", št. 87-88), ki jo primerja s slovensko medvojno situacijo: "V slovenski situaciji je torej imela tako domobranska kot partizanska stran svojo leksiko in svoje vsebinsko označeno; med obema stranema si lahko izbiral, a kamorkoli si šel, si prišel v smiselni svet. V Pavlovičevi *Zasedi* pa je pot do smiselnega sveta zaprta, nesmiselni sta obe varianti, tako četniška kot partizanska..."

Mića Jovanović v "Misterioznem happeningu" (št. 85-86) poroča o razpravi na novosadskem Pokrajinskem komiteju za kulturo o filmu *W. R. ali misterij organizma*; avtor filma Makavejev je v zagovoru med drugim povedal: "V tem filmu sem obračunal s svojo osebno preteklostjo, ko smo bili komunisti gospodarji sveta."

Da, to so bili časi, ko so hoteli s filmi spremeniti svet. V *Ekranu* so jih imenovali "Novi socialni in duhovni film" in v tem tematskem bloku (št. 87-88) obravnavali Bertoluccijevega *Konformista*, Petrijevo *Preiskavo o neoporečnem državljanu*, Antonionijev *Kota Zabriske*, *W. R. ali misterij organizma* Dušana Makavejeva ter *O jagodah in krvi* Stuarta Hagmana. Dimitrij Rupel ("Rdeči krog namesto zastave", št. 83-84) je podobno "izpraznjeneje ideologije, kot ga demonstrira *Kota Zabriske*, zasledil tudi v *Bullitu* Petra Yatesa in Melvillovem *Rdečem krogu*. Da, to niso bili časi, ko bi se filmska kritika lahko zmenila za Rohmerjevo *Mojo noč pri Maud*, ki jo je je v številki 85-86 komaj opazila.

Dušan Stojanović je seznanil *Ekran* s filmsko semiologijo in razvil "Teze za eno od teorij filma kot semiotičnega in umetnega fenomena" (št. 87-88).

1972

Prvi "Ekranov film meseca" – to je nova oziroma nosilna rubrika v reviji, vpeljana v številki 91 – je *Mrtva ladja* Rajka Ranfla, o kateri pišeta Denis Poniž in Vasko Pregelj. Proti koncu letnika (v številki 96-97) je film podprl še Taras Kermauner v daljšem članku "Mrtva ladja ne sme umreti", kjer je razvil teorijo o uporabi jezika v filmu: "Če film, ki želi prikazati žive, konkretne, današnje ljudi, kakor živijo, čutijo, govorijo, ravnajo v konkretnih okoliščinah svoje skupine, pri tem uporablja zborna izreko, si s tem zapravi ustrezno iluzijo realitete."

V "Sadističnem vaudevillu" (št. 98-99) se je Kermauner zamislil nad Boštjanom Hladnikom zaradi njegove "mrzle predstave spolnosti" v filmu *Ko pride lev*. Ob Kermaunerju so avtorji najpomembnejših prispevkov v tem letniku še Bogdan Tirnanic ("Dogmatizem in papirnati tiger", št. 91-ideološka analiza Pavlovičevega *Rdečega klasja*, *W. R. ali misterij organizma*

levo:
Werner Herzog,
Zdenko Vrdlovec,
Silvan Furlan



desno:
Emir Kusturica,
Jože Dolmark



levo:
Bojan Kavčič,
Franček Rudolf,
Zdenko Vrdlovec



desno:
Tone Tršar



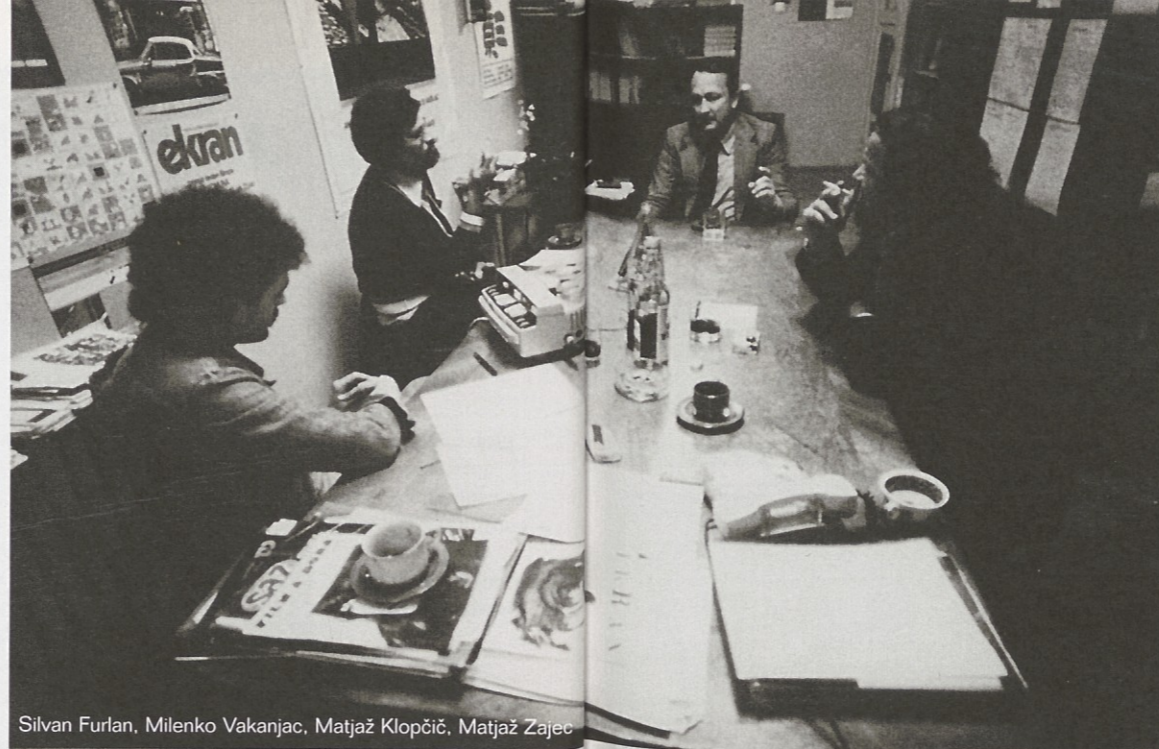
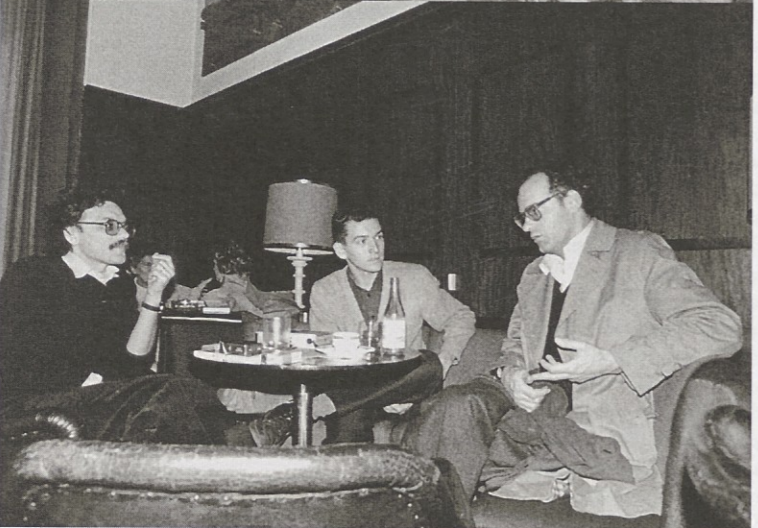
Vladimir Koch,
Majda Širca,
Silvan Furlan,
Lilijana Nedič



Lilijana Nedič,
Majda Širca,
Karpo Godina,
Jože Dolmark,
Zdenko Vrdlovec



Zdenko Vrdlovec,
Stojan Pelko,
Michel Chion



Silvan Furlan, Milenko Vakanjac, Matjaž Klopčič, Matjaž Zajec



Tengiz Abduladze, Zorica Kurent, Sašo Schrott, Silvan Furlan



Zdenko Vrdlovec, Nuša Dragan, Mirjana Borčič,
Peter Srakar, Marica Nahrst, Tone Rački, Silvan Furlan



levo:
Božo Šprajc,
Jože Dolmark



desno:
Silvan Furlan,
Wim Wenders



levo:
Marcel Štefančič, jr.,
Silvan Furlan



desno:
Zoran Tadić



Vasja Bibič,
Marcel Štefančič, jr.,
Silvan Furlan,
Stojan Pelko,
Cvetka Flakus,
Janez Rakušek,
Zdenko Vrdlovec,
Miha Zadnikar



Stojan Pelko,
Denis Valič,
Simon Popek



Simon Popek,
Silvan Furlan,
Tone Tršar,
Vlado Škafar

odposlana pisma režiserjem za jubilejno številko Ekрана

(dne 17. 09, 1982.)

- 27. XI. 82 ① Vladimir Pogačič 1,5 ltk.
- 2. 12. 82 ② Branko Bauer 1,5 ltk.
- ③ Krešo Golik 7. 11. 1982 / 1,0 ltk.
- 4. Puriša Dordević
- 14. 10. 82 ⑤ Aleksander Petrović 2,0 ltk.
- 6. Vatroslav Mimica
- 7. Dušan Makavejev
- 8. Živojin Pavlović
- 9. ② Vladimir Žilnik
- 11. 10. 82 10. Veljko Bulajić 1,0 ltk.
- 11. Branko Gajo
- 12. Ante Babaja
- 13. Zvonimir Berković
- 14. Kreso Papić
- 15. Miša Radivojević
- 16. Bata Čengić
- 17. Lordan Zafranović
- ⑬ Rajko Grlić 20. 10. 82 / 1,0 ltk.
- 19. Srdan Karanović
- 20. Goran Marković
- 21. Goran Paskaljević
- 22. Emir Kusturica
- 23. Slobodan Šijan
- 24. Zoran Tadić
- 25. Kiril Genevski

III. INTERJU T. Trnanić:
Vredno je bilo zaslužati poročila
Bleda 20 "novi jugoslov. filmi"
17-17,5 Furlan

- 1. France Štiglic
- 2. Jože Babić
- 3. Boštjan Hladnik
- 4. Matjaž Klopčič 5,5
- 5. Vojko Duletić
- 6. Karpo Godina
- 3. 12. 82 ⑦ Franci Slašk 0,5 ltk.
- 8. Jane Kavčič
- 9. Jože Gale
- ⑩ Milan Ljubić 8. 10. 1982 ltk.
- 11. Matija Milšinski
- 12. Božo Šprajc
- 13. Marjan Ciglič
- 14. Rajko Ranfi
- ⑮ Jože Bevc 20. 09. 82 / 2,0 ltk.
- 16. F.R. Dorin
- ⑰ Pogačnik Jože 11. 10. 82 / 1,5 ltk.

Vilko Haneč / Ob avtorstevstvi 2,0 (11. 01. 82) - ltk. 13. 01.

- 13. 01. 82 → ① Hrvoje Turković 15. 10. 82 / 19,0 prevod 8,2 → Brane Krtić
- 13. 01. 82 → ② Ranko Munetić 15. 09. 82 / 7,0 prevod → Sato Schmitt
- 13. 01. 82 → ③ Dejan Kosanović 27. 12. 82 prevod → Sato Schmitt
- 13. 01. 82 → ④ Dušan Stojanović 27. 12. 82 prevod → Sato Schmitt

- 13. 01. 82 → ⑤ Vladimir Kooč Njegov obraz 30. 1. Schmitt Saraj
- 11. 01. 82 → ⑥ Mirjana Boršič Korijanci 1. Furlan Silvan
- 11. 01. 82 → ⑦ Mirjana Boršič Korijanci 1. Furlan Silvan
- 11. 01. 82 → ⑧ Mirjana Boršič Korijanci 1. Furlan Silvan
- 11. 01. 82 → ⑨ Mirjana Boršič Korijanci 1. Furlan Silvan
- 11. 01. 82 → ⑩ Mirjana Boršič Korijanci 1. Furlan Silvan

Spoštovani kolegi,

ob prevzemu rokopisa za številki 5/6 revije Ekran ugotavljam:

1. Lektor je poslal dva članka od petih.
2. Nekateri rokopisi so dokaj nečitljivi, kar povzroča v tiskarni "hudo kri", katere posledice le sama občutim.
3. Zahteve oblikovno-tehničnega značaja, ki jih postavljajo (nekateri) avtorji, ne sledijo konceptu revije.
4. Vse članke ste označili DOVOLJ JASNO, da bo tiskarna, z vašo pomočjo, verjetno lahko stavila,

torej, ne potrebujete več mojih strokovnih sposobnosti, kar pa je meni že zdavnaj jasno, da znate sami vsi!

Takemu sodelovanju se moram odpovedati, saj ne temelji na zaupanju v moje delo, opozoriti pa vas želim na moje avtorske pravice pri oblikovanju revije Ekran.

Srečno!

Cvetka Stojanovič

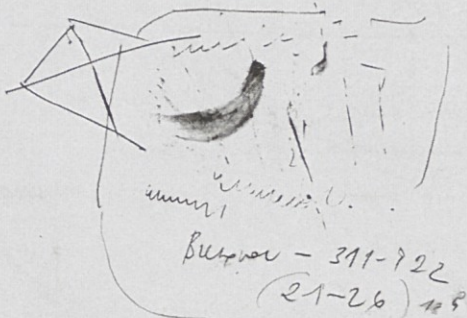
Ljubljana, 3. septembra 1984.

Silvan

- 1. Vladimir Pogačič 011/622555 ✓
- 2. Krešo Golik
- 3. Živojin Pavlović (Šimen) / Bg
- 4. Miša Radivojević 011/622555 Bg
- 5. Bata Čengić 011/622555 Bg
- 6. Srdan Karanović 011/117806
- 7. Emir Kusturica 011/117806 Saraj.
- 8. Slobodan Šijan Bg
- 9. Zoran Tadić 011 418 950 / Taksonom 38 (do 23. 12.)

- 10. Jože Babić
- 11. Karpo
- 12. Slok

DSFD-Bg 324 457



Buzarov - 311-722
(21-26) 108

10. uvodni tekst

Camilo + (Trkin) Šimark
Belluc Furlan
Epstein Vrdlovec
urč. / Herbene Burch

do 31. januarja

Stojan

1) fotografije
2) fotografije
3) fotografije
4) fotografije
5) fotografije
6) fotografije
7) fotografije
8) fotografije
9) fotografije
10) fotografije
11) fotografije
12) fotografije
13) fotografije
14) fotografije
15) fotografije
16) fotografije
17) fotografije
18) fotografije
19) fotografije
20) fotografije
21) fotografije
22) fotografije
23) fotografije
24) fotografije
25) fotografije
26) fotografije
27) fotografije
28) fotografije
29) fotografije
30) fotografije
31) fotografije
32) fotografije
33) fotografije
34) fotografije
35) fotografije
36) fotografije
37) fotografije
38) fotografije
39) fotografije
40) fotografije
41) fotografije
42) fotografije
43) fotografije
44) fotografije
45) fotografije
46) fotografije
47) fotografije
48) fotografije
49) fotografije
50) fotografije
51) fotografije
52) fotografije
53) fotografije
54) fotografije
55) fotografije
56) fotografije
57) fotografije
58) fotografije
59) fotografije
60) fotografije
61) fotografije
62) fotografije
63) fotografije
64) fotografije
65) fotografije
66) fotografije
67) fotografije
68) fotografije
69) fotografije
70) fotografije
71) fotografije
72) fotografije
73) fotografije
74) fotografije
75) fotografije
76) fotografije
77) fotografije
78) fotografije
79) fotografije
80) fotografije
81) fotografije
82) fotografije
83) fotografije
84) fotografije
85) fotografije
86) fotografije
87) fotografije
88) fotografije
89) fotografije
90) fotografije
91) fotografije
92) fotografije
93) fotografije
94) fotografije
95) fotografije
96) fotografije
97) fotografije
98) fotografije
99) fotografije
100) fotografije

1) fotografije
2) fotografije
3) fotografije
4) fotografije
5) fotografije
6) fotografije
7) fotografije
8) fotografije
9) fotografije
10) fotografije
11) fotografije
12) fotografije
13) fotografije
14) fotografije
15) fotografije
16) fotografije
17) fotografije
18) fotografije
19) fotografije
20) fotografije
21) fotografije
22) fotografije
23) fotografije
24) fotografije
25) fotografije
26) fotografije
27) fotografije
28) fotografije
29) fotografije
30) fotografije
31) fotografije
32) fotografije
33) fotografije
34) fotografije
35) fotografije
36) fotografije
37) fotografije
38) fotografije
39) fotografije
40) fotografije
41) fotografije
42) fotografije
43) fotografije
44) fotografije
45) fotografije
46) fotografije
47) fotografije
48) fotografije
49) fotografije
50) fotografije
51) fotografije
52) fotografije
53) fotografije
54) fotografije
55) fotografije
56) fotografije
57) fotografije
58) fotografije
59) fotografije
60) fotografije
61) fotografije
62) fotografije
63) fotografije
64) fotografije
65) fotografije
66) fotografije
67) fotografije
68) fotografije
69) fotografije
70) fotografije
71) fotografije
72) fotografije
73) fotografije
74) fotografije
75) fotografije
76) fotografije
77) fotografije
78) fotografije
79) fotografije
80) fotografije
81) fotografije
82) fotografije
83) fotografije
84) fotografije
85) fotografije
86) fotografije
87) fotografije
88) fotografije
89) fotografije
90) fotografije
91) fotografije
92) fotografije
93) fotografije
94) fotografije
95) fotografije
96) fotografije
97) fotografije
98) fotografije
99) fotografije
100) fotografije

1) fotografije
2) fotografije
3) fotografije
4) fotografije
5) fotografije
6) fotografije
7) fotografije
8) fotografije
9) fotografije
10) fotografije
11) fotografije
12) fotografije
13) fotografije
14) fotografije
15) fotografije
16) fotografije
17) fotografije
18) fotografije
19) fotografije
20) fotografije
21) fotografije
22) fotografije
23) fotografije
24) fotografije
25) fotografije
26) fotografije
27) fotografije
28) fotografije
29) fotografije
30) fotografije
31) fotografije
32) fotografije
33) fotografije
34) fotografije
35) fotografije
36) fotografije
37) fotografije
38) fotografije
39) fotografije
40) fotografije
41) fotografije
42) fotografije
43) fotografije
44) fotografije
45) fotografije
46) fotografije
47) fotografije
48) fotografije
49) fotografije
50) fotografije
51) fotografije
52) fotografije
53) fotografije
54) fotografije
55) fotografije
56) fotografije
57) fotografije
58) fotografije
59) fotografije
60) fotografije
61) fotografije
62) fotografije
63) fotografije
64) fotografije
65) fotografije
66) fotografije
67) fotografije
68) fotografije
69) fotografije
70) fotografije
71) fotografije
72) fotografije
73) fotografije
74) fotografije
75) fotografije
76) fotografije
77) fotografije
78) fotografije
79) fotografije
80) fotografije
81) fotografije
82) fotografije
83) fotografije
84) fotografije
85) fotografije
86) fotografije
87) fotografije
88) fotografije
89) fotografije
90) fotografije
91) fotografije
92) fotografije
93) fotografije
94) fotografije
95) fotografije
96) fotografije
97) fotografije
98) fotografije
99) fotografije
100) fotografije

...volitvov s...
...
...
...

Elektron 40



anakiev dolmark furlan komelj kovačič meden pelko ostrouška petkovič
pohar popek škafar širca šprah štrajn tomanič valič vrdlovec zajc živulović

film na slovenskem ne potrebuje sovražnikov!

posebna priloga revije ekran ob 40. letnici

uredništvo **jurij meden vlado škafar andrej šprah**
uredil **vlado škafar** sodelujoči **dimitar anakiev**
miklavž komelj lojze kovačič jurij meden
irena ostrouška boris petković
vlado škafar majda širca andrej šprah
ilija tomanić denis valič
melita zajc zoran živulović

zdenko vrdlovec
jože dolmark silvan furlan
stojan pelko
nejc pohar simon popek
darko štrajn
zdenko vrdlovec

andrej šprah

FILM NA SLOVENSKEM NE POTREBUJE SOVRAŽNIKOV!

Dejstvo je, da mu že "prijateljska pomoč" ne prinaša nič dobrega. Govorimo seveda o Filmu z veliko začetnico. O Filmu, ki ni, noče in ne more biti odvisen le od kriterijev kapitala in studijskih sistemov, vezanih na pojmovanje filma kot zgolj enega izmed členov v nepregledni verigi industrije za zabavo in sredstva za polnjenje blagajn, temveč v odvisnosti do lastne zgodovine in znotraj lastnih proizvodnih razmerij s svojimi izraznimi sredstvi išče možnosti realizacije tistih ustvarjalnih impulzov, ki jih najširše opredeljujemo kot umetniška hotenja.

Idejno vodilo in temeljna vzpodbuda pričujočega odziva na stanje stvari v slovenskem kinematografskem prostoru je kritična situacija na domači filmski sceni v vseh njenih ključnih segmentih; tako na področju reproduktivne kinematografije (distribucija in prikazovanje), v sferi publicistike (knjižne, revijalne, časopisne, pa tudi novo-medijske izdaje in objave), kot tudi v produkcijski mreži (v času, ko slovenski film žanje komaj slutene uspehe na svetovnem kinematografskem zemljevidu, je doma vse manj sredstev za njegov razvoj). V mislih imamo stanje, ki smo mu v vse intenzivnejšem stopnjevanju priča v zadnjem času, ko nas vedno znova presenečajo nezaslišane "poenostavitve" kriterijev vrednotenja oz. razvrednotenja filma. Gre za krizno situacijo, ko postaja vse vse-eno, ko je edino merilo kvalitete postalo število prodanih vstopnic in ko se razni filmski "strokovnjaki" odločno opredeljujejo proti kriterijem "relevantnega" vrednotenja in se zavzemajo za ustoličenje principa kupo-prodajnih razmerij kot vsesplošnega merila vseh segmentov kinematografije. In morda še bolj zastrašujoče kot dejstvo, da takšni šarlatani dobivajo mesto izjavljanja tudi v publikacijah, ki imajo "uredniško politiko", in ne zgolj v lastnih samofinancerskih piarovskih skropucalih, je dejstvo, da na takšne dogodke skoraj nihče javno ne reagira. Seveda se zavedamo, da gre v pričujoči situaciji za "privatni sektor", ki lahko s svojim kapitalom počne, kar hoče, vendar pa je splošno spregledano dejstvo, da "privatniki" delujejo v javnem prostoru in da je prav ta prostor tisti, ki bi moral s potrebnimi reakcijami argumentirano razvrednotiti banalno situacijo, ki se uravnava po komaj verjetnem principu, da trikrat povedana laž brez demantija postane resnica.

Uravnilovka kriterijev, ki kot edino vrednoto izpostavljajo uspešnost, v tistem segmentu, ki ga je mogoče pragmatično "ovrednotiti" s številkami, s katerim se meri tako "umetniška" kot komercialna "prodornost" posameznega celuloidnega izdelka, je tragični davek, ki ga slovenski – morda niti ne tako nič krivi, kot bi se zdelo na prvi pogled – gledalec plačuje korporativnemu kapitalizmu in slepemu zaupanju v

"pravičništvo" tržnega gospodarstva. V času, ko se velik del kritikov in novinarjev kulturnih redakcij "nekomercialnih" časnikov in časopisov spreminja v piarovske oficirje za zvezo med različnimi ravni industrije za zabavo, korporacijski piarovci pa prevzemajo vlogo kritikov, ideologov in "strokovnjakov" za kinematografijo, je napočil skrajni čas za odločen odziv. In brez dvoma so strani revije *Ekran* pravišnje mesto za takšno dejanje.

Zato naj bi pričujoča reakcija predstavljala neposreden, s strokovno, teoretsko ter osebnostno integriteto podkrepjen apel zainteresirani javnosti in, nenazadnje, vsej filmski srenji k "streznjenju" in ponovnemu ovrednotenju dejanskega stanja stvari. Prepričan sem namreč, da je pri nas – za nas – napočil skrajni čas, ko je poziv k borbi za filmsko umetnost – ne glede na njeno tehnološko pojavno obliko – več kot nujno dejanje upora proti mastodontom amerocentričnega imperija zabave in njihovim tukajšnjim prisklednikom. Ter seveda tistim, ki jim zdrahe na teritoriju kinematografije predstavljajo nekakšen alibi za njihovo pritlehno poigravanje z medijskim prostorom. Mislim, da se je potrebno pridružiti vsem tistim, ki si prizadevajo, da bi se v podalpsko zatočnost vrnil Film (kajti levji delež naslovov v slovenski distribucijski mreži ter v lovkah največjega prikazovalnega monopolista, Ljubljanskih kinematografov, si lahko zgolj zaradi tehničnih karakteristik uzurpira ta naziv) in da bi se znova vzpostavili mehanizmi opredeljevanja ustvarjalnih ravni; da bi se izoblikovali kriteriji, s katerimi bi bilo mogoče ponovno kreniti na pot relevantnega (o)vrednotenja in (raz)ločevanja.

Posebna – slavnostna – številka naj bi poleg vsebinskega pokrivanja preteklosti in programske vizije za boljše filmsko bodočnost predstavljala tudi vsesplošno akcijo uredništva za popularizacijo *Ekрана* v slovenskem medijskem prostoru, zato naj bi bila "odgovornost" prispevkov še poudarjeno deklarativna. Tako se pričujoča številka ob 40-letnici obstoja edine "prave" filmske revije pri nas, ki je uspešno prebrodila marsikatero krizno obdobje in suvereno "odbila" premnogi populistični napad, iz več razlogov kaže kot nekakšen samoumevni prostor za zagovor filmski umetnosti ter za kritično ovrednotenje stanja stvari v situaciji, ko se vse močnejši ustvarjalni naboj slovenskih filmarjev sooča z vse bolj ravnodušnim – če ne celo odkrito sovražnim – odzivom s strani "strokovne" javnosti. Pričujoča številka naj bi tako predstavljala neposreden obračun z vsemi tistimi segmenti na Slovenskem, ki so jim gibljive podobe zgolj sredstvo za bogatenje in lastno promocijo, pa tudi s tistimi "strokovnjaki", ki s svojo "profesionalno" nezainteresiranostjo ali celo neznanjem predstavljajo gibalo ključnega "vrednostnega" nesporazuma v sami dejanskosti tistega, kar so po svoji poklicni dolžnosti dolžni relevantno ovrednotiti in predstaviti. Naša akcija naj torej ne bi pomenila zgolj ovrednotenja, kritike in izpostavitve vizije za v prihodnje, temveč naj bi predstavljala tudi nekakšen odločen manifest ekranovcev in zainteresirane cinefilske javnosti ZA Film. •

Za nove čase – s Filmom naprej!

PROIZVODNJA FILMSKE UMETNOSTI

SLOVENSKI FILM IN AVDIO-VIZUALNA INDUSTRIJA

silvan furlan

Prav v inkubacijskem času revije *Ekran*, se pravi na začetku šestdesetih let ali natančno v reviji *Perspektive*, št. 16, 1961/62, je Marjan Rožanc objavil tekst z naslovom *Ekonomski problemi in kulturne perspektive domačega filma*. Vsekakor se velja spomniti vsaj na njegov prvi odstavek:

"Ustaljeni način filmske proizvodnje je industrija in film – ne glede na njegov kulturni pomen – je produkt oziroma potrošno blago. Ta dva navidez raznorodna elementa – industrijski način proizvodnje in potrošnje na eni strani in kulturni pomen na drugi – sta s filmom kakor tudi z mnogimi drugimi pojavi sodobne družbe tako rekoč nerazdružljivo in organsko povezana, samo da v naših razmerah kažeta vse bolj nepomirljivo nasprotovanje. Zato je vprašanje o ekonomskem položaju našega filma in njegovih kulturnih perspektivah pravzaprav vprašanje, v kolikšni meri sta dva elementa pri nas nasilno razdružena – koliko naš način proizvodnje temelji na naših dejanskih socialno-ekonomskih osnovah in v kolikšni meri nam ta način proizvodnje omogoča tudi dejansko kulturo."

Koliko se je revija *Ekran* v štiridesetih letih svojega delovanja ukvarjala z ekonomskimi problemi slovenskega filma, je seveda drugo vprašanje, ki presega namen tokratnega zapisa. Morda preveč, morda premalo, morda preveč ideološko indoktrinirano in premalo strokovno utemeljeno, preveč dnevno-politično in zasvojeno s samoupravno-socialističnimi iluzionizmi in premalo analitično in sistemsko domišljeno. Kakorkoli že, toda tudi danes, po štiridesetih letih od objave Rožančevega teksta ter več kot desetih letih od prehoda v demokratično družbeno ureditev in tržno gospodarstvo, je aporija med filmom kot industrijo ali kulturno industrijo in filmom kot kulturnim fenomenom še kako aktualna. Morda lahko celo rečemo, da so danes "prevladujoča" razmišljanja – torej tista, ki se jim je postavil po robu Marjan Rožanc – o razmerju med filmom kot potrošnim blagom in filmom kot estetskim fenomenom v glavnem enako konzervativna ali morda celo še bolj kot pred štiridesetimi leti. In še za povrh, ne glede na to, da se je samoupravna potreba po "skupni kulturni dobrini" diferencirala v različne kulturne potrebe in dobrine. Nova družbeno-ekonomska ureditev namreč narekuje, da se tisti del kulturnih dejavnosti, ki lahko delujejo po gospodarskih načelih, prenese na trg oziroma prepusti trgu, tisti del kulturnih in umetniških vsebin, ki so pomembne za nacionalno identiteto in jim trg nikakor ne more zagotoviti obstoja, pa v okvir proračunskega financi-

ranja in sofinanciranja kulturnih programov. Tako pač funkcionira razvita Evropa, torej prav tisti družbeno-ekonomski prostor, ki bi se mu tako radi priključili.

Toda vprašanje je, kdaj se bomo na avdio-vizualnem področju priključili Evropi kot nekakšni "obljubljeni deželi", saj se zdi, da bomo še kar precej časa po "balkansko samoupravljali" in "ribarili v kalnem", kar za marsikatere strukture, ki so navajene na "netransparentni komfort" v imenu višjih ciljev (pa ne samo strukture, temveč tudi ustanove, posameznike in društva) niti ni tako slabo – morda je celo "še kako finančno ugodno".

Marjan Rožanc je pisal o domačem filmu, pravzaprav o takratnem slovenskem filmskem področju, ki mu je televizija šele napovedovala konkurenco. Danes pa je s prihodom novih medijev in tehnologij sintagma filmsko področje na neki način že "zgodovinska" oziroma je uporabna kot metafora, saj se film v tehničnih, produkcijsko-reprodukcijskih pogledih seli – oziroma prehaja – iz celuloidnih podlag na nove video in digitalne nosilce. Ti premiki pa ne spreminjajo razmer samo na avdio-vizualnem področju, ampak veliko širše, saj je avdio-vizualno področje še kako speto in povezano s socialnimi in ekonomskimi fenomeni sodobne družbe. Pa ponovimo tisto, že skoraj zguljeno frazo, da živimo v času globalizacije – pa če nam je to prav ali ne – in globalizacija je še kako zavezana avdio-vizualnim komunikacijskim sistemom. Seveda ne gre za to, da bi bil film kot estetski fenomen ogrožen, kajti njegovo pripovedno, izrazno ter specifično umetniško in kulturno jedro ni neposredno odvisno od tehnično-industrijskih in socialno-ekonomskih sprememb. Dejstvo je, da je danes film kot estetski fenomen povezan z avdio-vizualnim področjem v veliko bolj kompleksnih oblikah in načinih kot pred nekaj desetletji. Prav to razmerje pa film kot integralni del avdio-vizualnega področja v ožjem in širšem pomenu, se pravi avdio-vizualne umetniške produkte in še bolj avdio-vizualne komercialne produkte, vključuje v širšo dispozicijo ekonomskih, komunikacijskih in socialnih dejavnikov. In zato je najverjetneje še kako smiselno, da avdio-vizualno področje ali avdio-vizualno kulturno industrijo ali kar avdio-vizualno industrijo razumemo tudi, morda za začetek celo v izraziti meri, kot pomembno gospodarsko dejavnost. Na takšni podlagi, pa naj gre za filmske, televizijske, video, internetne in druge fenomene, ki jih omogočajo nove tehnologije in mediji, je potem najverjetneje lažje meriti in izmeriti, kaj je tisti "presežni" nacionalni in kulturni nacionalni interes, ki ga sama tržna logika delovanja avdio-vizualnega področja ne more zagotoviti. Torej, katere so tiste avdio-vizualne vsebine, od kinematografskih do televizijskih in drugih, ki so posebnega nacionalnega in kulturnega pomena, zaradi česar je potrebno njihovo realizacijo omogočiti s financiranjem in sofinanciranjem iz državnega proračuna oziroma z državnimi pomočmi ali pa na podlagi naročnin, specifičnih davkov, raznih olajšav, ugodnih kreditov in, ne nazadnje, tudi sredstev iz evropskih fundacij.

Zdi se, da je skrajni čas, ne samo zaradi tistega Damoklejevega meča, ki se imenuje vključevanje v evropske integracije, ampak predvsem zaradi nas samih, zaradi transparentnosti funkcioniranja avdio-vizualnega področja, da se tehtno, premišljeno in v skladu z našimi nacionalnimi specifikami lotimo dograjevanja in profiliranja avdio-vizualne infrastrukture ter oblikovanja ustrezne platforme – prav gotovo tudi s času ustrezno zakonodajo, in to še zdaleč ne samo s kakšnimi "kulturnimi zakoni" ampak, med drugim, s celovitejšim uveljavljanjem zakonskih podlag tržnega gospodarstva tudi na avdio-vizualnem področju, nenazadnje pa tudi z bolj argumentirano in artikulirano avdio-vizualno kulturno politiko.

To je seveda zahtevna naloga, saj je avdio-vizualno področje zelo kompleksno in – če ga primerjamo z drugimi področji kulture – tudi v marsičem specifično v pogledu realizacije kulturnih in umetniških vsebin ... V pričujočem zapisu ga bomo skušali osvetliti le z nekaterih vidikov – in še to z bolj ali manj parcialne perspektive. Morda le z vidika potencialno učinkovitejšega, bolj transparentnega in vsebinsko bogatejšega razmerja med oblikami državnega sofinanciranja nacionalnih avdio-vizualnih programov ter procesi njihove realizacije v okviru avdio-vizualne produkcijske platforme.

Danes si je nemogoče zamišljati evropsko filmsko proizvodnjo brez državnega financiranja oziroma sofinanciranja, kar še toliko bolj drži za malo slovensko avdio-vizualno tržišče. Mimogrede, seveda imajo nekateri drugačne poglede in tudi vso pravico do njih; zaradi vseh dosedanjih evropskih izkušenj pa je z njimi prav gotovo nesmiselno polemizirati in s tem dokazovati ter ponavljati tisto, kar so drugje v Evropi že nešteto krat preverili in v kar so trdno prepričani. Vsekakor pa ostajajo "drugače mislečim" na stežaj odprta vrata, da s svojimi "teoretskimi konstrukti" potrkajo na vrata evropske državne birokracije in jo "prosvetlijo" oziroma da se zlobirajo z vodilnimi predstavniki evropske filmske industrije ter jih končno "podučijo" in nakažejo pot k "bлагostanju" evropskega in še bolj slovenskega filma. Morda jim bodo pri nas "prisluhnili" kakšni "tržni volutaristi" oziroma "100 % tržni liberalisti" in bo v slovenski prestolnici pri kakšni takšni ali drugačni "gospodarski zbornici" kmalu odprta info-točka ali informacijska pisarna za "sanacijo evropske filmske industrije". Zanimivo, da idej o "svetli prihodnosti" nikoli ne zmanjka! Le previdno, morda pa je "totalni liberalistični filmski inženiring drugače mislečih" odskočna deska za izvoz domačega samouškega znanja v "nekonsistentno" evropsko filmsko politiko?

Torej, če si je nemogoče ali vsaj težko zamišljati slovensko filmsko oziroma avdio-vizualno umetnost brez državnega denarja, to še ne pomeni, da se realizacija prej omenjenih vsebin ne more izvajati v okviru gospodarsko organizirane avdio-vizualne infrastrukture. (Tu ne gre za vprašanje gospodarnosti, saj se mora vsaka državna ali paradržavna enota oziroma ustanova obnašati kot "dober gospodar". Posredi je sistemsko vprašanje, kajti državni zavodi, še posebej v kulturi, v marsičem delujejo in poslujejo povsem drugače kot gospodarski subjekti: npr. v pogledu zaposlovanja, načrtovanja razvojnih strategij, najemanja kreditov, možnosti za izkoriščanje državnih pomoči ...). S prehodom v nov družbeno-ekonomski sistem je bila izpostavljena tudi težnja, da se čimveč gospodarske dejavnosti prepusti tržnim zakonitostim, na ta način tudi podjetništvu in konkurenci, ter da se gospodarska dejavnost v čim večji meri privatizira (seveda po meri socialne države in slovenskih specifik) oziroma se čim več novih gospodarskih dejavnosti skuša stimulirati v okviru zasebne iniciative. In kot medklic: pri nas sta se privatizirali komercialna distribucija in prikazovalska mreža, toda pojavljajo se vse bolj in bolj vidni znaki, da se na račun ali kot posledica "ekspanzivne" ali celo "megalomanske" poslovnosti nekaterih komercialnih kinematografskih instanc uveljavljajo tudi monopolistične težnje. Če pa je komercialna kinematografija v prvi vrsti gospodarska dejavnost, kakor je tudi prav, potem se mora na tem področju prav tako omogočati in onemogočati konkurenca. Glede na to, da imamo mehanizme za zaščito konkurence, bi jih veljalo čimprej preizkusiti tudi na področju komercialne kinematografije.

Toda prej omenjeni nastavki se skušajo navezati predvsem na vprašanje o statusu Filmskega studia Viba film, ki kot tehnični servis za nacionalno filmsko proizvodnjo deluje kot javni zavod, zdi pa se, da je že skrajni čas za začetek premišljenega postopka njegovega prestrukturiranja v gospodarsko podjetje – ponavljamo: premišljenega postopka! Morda bi za začetek veljalo razmisliti o prestrukturiranju v subjekt v skladu z Zakonom o gospodarskih javnih službah (*Uradni list RS*, št. 32 – 1350/1993), morda v subjekt v skladu s koncesijskimi možnostmi ali pa v obliki mešanega podjetja, recimo laično, po delničarskem ključu, kjer mora država vsekakor ohraniti večinski delež. Zdi se nam namreč nesmotno ali celo pravno vprašljivo, da konceptualno obstaja javni zavod kot tehnični servis, in to v prvi vrsti kot aparat za tehnično realizacijo nacionalnega filmskega programa ter potem – glede na proste kapacitete – še za ustvarjanje prihodka na konkurenčnem trgu. Če namreč gledamo na avdio-vizualno področje kot na potencialno gospodarsko učinkovito dejavnost, kar mu omogoča prej omenjena vloga avdio-vizualnih komunikacijskih sistemov tudi v našem – na prvi pogled majhnem – tržnem prostoru, potem velja v takšen kontekst vključiti tudi tehnične usluge Filmskega studia Viba film: tako "splošno" avdio-vizualne tehnične usluge (ki jih pri nas med drugim nudijo tudi zasebni studii, če se hočemo na ne-

ki način izogniti morebitnemu monopolnemu položaju) kakor tudi specifično filmske tehnične usluge (ki jih v veliki meri nudi le Viba, z razvojem filmske tehnike, še posebej z računalniškimi možnostmi in digitalizacijo pa se bo njihova tehnologija spremenila in na ta način postopoma postala širše dostopna in gospodarsko zanimiva ter rentabilna tudi za zasebno iniciativo). Seveda pa je perspektiva za Filmski studio Viba film – v takšni ali drugačni obliki gospodarske organiziranosti, tako kot velja za filmske studie v številnih evropskih, še posebej pa v manjših evropskih državah – vezana na potencialne državne pomoči, ki omogočajo hitrejšo realizacijo razvojnih strategij oziroma zagotavljajo pogoje za izvajanje tistih vitalnih in ključnih tehnično-kreativnih postopkov pri realizaciji filmskega oziroma avdio-vizualnega programa z nacionalnim predznakom ali v širšem nacionalnem interesu, ki ga principi tržnega delovanja ne morejo zagotoviti. Razvite evropske države se namreč zavedajo vsaj dvojega: da je konkurenčna nacionalna avdio-vizualna industrija izjemno pomembna gospodarska dejavnost tudi s širšimi socialnimi in političnimi učinki ter da je potrebno v okviru takšne industrije s posebnimi stimulacijami in pomočmi zagotoviti obstoj in razvoj nacionalne avdio-vizualne kulture. Če pri nas že ne moremo računati na ne vem kako konkurenčno avdio-vizualno industrijo, pa bo že njeno funkcioniranje na zdravih ekonomskih temeljih in v skladu z zakoni, ki jih za to področje predpisuje Evropska unija, dobra podlaga tudi za večji razmah avdio-vizualne produkcije z nacionalnim predznakom ali pomenom. Zdi se, da se tudi pri nas vse bolj in bolj zavedamo, da je prišel čas, ko je za razmah nacionalne kulture potrebno uspešno gospodarstvo in da je za nekatera področja – na primer avdio-vizualno – še kako pomembno, da čimbolj delujejo kot avtonomna gospodarska področja, saj se na ta način povečujejo sredstva za neposredno financiranje oziroma sofinanciranje nacionalnih avdio-vizualnih programov in zmanjšujejo sredstva za financiranje oziroma sofinanciranje same avdio-vizualne infrastrukture. Pravimo zmanjšujejo – to še posebej velja ali bi morda veljalo za tisti segment slovenske avdio-vizualne industrije, ki je drugo ime za Filmski studio Viba film. In še enkrat ponavljamo: bi morda veljalo, v kolikor bi bil Filmski studio Viba film zastavljen kot gospodarski subjekt in ne kot javni zavod s področja kulture. Filmski studio Viba film je namreč potencialno takšna oblika tehničnega servisa, ki v veliki meri lahko deluje tudi na konkurenčnem tržišču, še posebej danes, ko živimo v času novih tehnologij in digitalizacije in ko se tudi že pri nas pojavljajo vzporedni nastavki tehničnih servisov v zasebni lasti. Seveda pa bi tudi za Filmski studio Viba film kot gospodarski subjekt (v prihodnje pa morda tudi za druge oblike gospodarskih subjektov na področju avdio-vizualne industrije) še vedno obstajale državne pomoči, vendar ne kot oblike "avtomatičnega" financiranja oziroma sofinanciranja, ampak kot garancije za pokrivanje tistih stroškov, ki so povezani s specifičnimi uslugami pri realizaciji nacionalnega programa, v skrajnem primeru za pokrivanje tistih utemeljenih primanjkljajev, ki bi lahko resno ogrozili obstoj nacionalne avdio-vizualne industrije oziroma realizacijo nacionalno pomembnih avdio-vizualnih vsebin. In, nenazadnje, državne pomoči kot stimulacije za razvoj na področju avdio-vizualne industrije. Seveda bi bilo za takšne državne pomoči v prvi vrsti zadolženo ministrstvo za gospodarstvo! Ministrstvo za kulturo pa bi bilo zadolženo predvsem za financiranje in sofinanciranje avdio-vizualnih projektov, bolje, Filmskega sklada RS oziroma najverjetneje kmalu Sklada za avdio-vizualne umetnosti RS in njegovih avdio-vizualnih programov, no, vsaj kar zadeva nacionalno avdio-vizualno proizvodnjo.

Za konec pa samo nekaj kratkih zaključkov, ki pa jim je v prihodnje prav gotovo potrebno nameniti veliko pozornost:

- če že govorimo o nacionalnem interesu, potem ta interes na kompleksnem avdio-vizualnem področju ni samo kulturni, ampak tudi gospodarski, prav zato skrb za razvoj avdio-vizualnega področja ni samo stvar Ministrstva za kulturo, ampak še kako Ministrstva za gospodarstvo in ne nazadnje stvar generalne nacionalne razvojne strategije
- avdio-vizualno področje je prostor produktivnega križanja kulturne in gospodarske zakonodaje, ki mora biti usklajen z

SLIKA – OKVIR – POGLED

evropsko zakonodajo in prilagojen slovenskim specifikam

- avdio-vizualno področje je področje, kjer morajo kinematografski, televizijski in drugi avdio-vizualni sistemi, ob upoštevanju razločevalnih potez, svoje delovanje usmerjati v učinkovito povezovanje in nadgrajevanje, pa brez križanja interesnih sfer in monopolističnih teženj
- eden izmed temeljnih nosilcev sofinanciranja nacionalnega avdio-vizualnega programa je prav gotovo Filmski sklad RS, ki pa se mora predelati v Sklad za avdio-vizualne umetnosti (ali avdio-vizualne programe) RS in izdelati čim bolj transparentna, demokratična in elastična pravila delovanja
- neodvisni producenti kot glavni akterji pri realizaciji nacionalnega avdio-vizualnega programa morajo prevzeti večjo materialno in moralno odgovornost, iz bolj ali manj konkretnih izvajalcev se morajo profilirati v kreativne proizvajalce – vsekakor pa je potrebno natančneje definirati status ali različne statusne neodvisnih producentov
- ... in še in še

Posebno poglavje pa predstavlja vsekakor zelo zaskrbljujoče dejstvo, da se pri nas šele v začetku tretjega tisočletja skuša oblikovati mreža art-kinematografov s Kinodvorom na čelu in da še vedno nimamo katedre za teorijo in zgodovino filma oziroma katedre za avdio-vizualne medije na Filozofski fakulteti.

Kako naj se potem artikulira in udejanja filmska oziroma avdio-vizualna kultura? .

vlado škafar

19. STOLETJE

Ko bo nekoč tisti popotnik skozi čas pregledoval programe slovenskega ministrstva za kulturo in njihove plačilne sezname z letnicami 2000 in naprej, se bo za hip zmedel. Tam bo namreč mrgolelo bogatih postavk za kulturo, ki po izkušnjah in tudi vseh primerjalnih kriterijih v ta čas niso več sodile, vsaj ne v takšni meri. Čudno, si bo mrmral, gledališče, opera, klasični koncert, gledališče, knjiga, balet, gledališče ..., pa nekaj državnih proslav letno in prej ko slej tudi film, potem pa spet gledališče, opera.

"Teatralična država v digitalni dobi," se bo ob tej kuriozni ugotovitvi namuznil popotnik.

Mikroanaliza bo zmedo še dopolnila: v gledališčih malomeščanska klasika z enimi in istimi ljudmi v zasedbah glavnih vlog (zadaj pa nepregledne množice redno vzdrževanih stastistov), podalpska opera s podobno usmeritvijo in blagajniško pezo, železni repertoarji klasičnih koncertov in knjižnih programov ... Predpostavke in orodja, na katerih bo temeljil obrazec raziskave, se bodo izkazala za neuporabna.

"Kako naj s tem merim prelom v 21. stoletje?" bo naposled obupal popotnik celo nad programskimi smernicami za tedanjo bodočnost in vso dokumentacijo vrgel v košaro za seboj. Do vrha bo že polna in na njej bo pisalo: 19. stoletje. .

SLIKA

"Strah vas je, da ne boste zmogli naenkrat povedati vsega velikega, dokončnega, edinega in hkrati občega," mi je sindrom slovenskega filma – v maniri pljuni istini v oči – nekoč tolmačil bosanski nadrealist: češ da je ključni problem slovenskih avtorjev tesnoba, ki izhaja iz njihovih (pre)redkih ustvarjalnih možnosti. *"Tukrat pa, ko so jim dane,"* je trdil, *"želijo izbruhati vse, kar se jim je nakopičilo, in vse, kar mislijo, da vedo. Ob tem pa pozabijo na to, kar so nasanjali, kar je kljub majhnosti veliko, kar je kljub dramatičnosti preprosto in kar je kljub hladnosti toplo."*

Vem, referiral je na artizem tistega tipa, ki ne pomeni le presežka, s katerim se producira užitek v gledanju in spoznavanju – temveč na artizem v smislu poslano umetnega, krčevitega in manierističnega.

In prav na tej ravni, torej na sestopu iz vzvišenega v neposrednejši nagovor, se je v zadnjem desetletju v slovenskem filmu zgodila pomembna sprememba. Zna biti, da je rezultat zgoraj navedene teze, po kateri je popustila temeljna napetost avtorjev, ki so se vrgli v materializacije svojih misli brez dolgotrajnih predhodnih dvomov in strahov o tem, ali je npr. preprosta zgodba o štruci kruha, ki se zadrži v gostilni, namesto da bi pravočasno prišla na mizo, dovolj legitimna in sporočilna za slovenskega gledalca, ki poka od usodnih vprašanj nacionalnega pomena. Vsi ti filmi, ki smo jih v zadnjih letih posvojili – od Hočevarjevih fantov, ki kar nekaj bluzijo po poletni Ljubljani, Šterkove mladeži, ki je kot laboratorijski vzorec potisnjena pod mikroskop vsakdanjosti, do Lapajnetovega ljubim-sovražim para, ki ni nič drugačen od našega lastnega dvoma ... Vsi ti filmi enostavno ne rešujejo sveta na način, kot ga je slovenski film potihoma – pogosto pa preveč naglas – želel v resnici reševati.

OKVIR

Če za ločnico našega pogleda vzamemo državotvorno leto 1991, smo pri Anžlovarjevi *Babici, ki gre na jug* in pri spremembah, ki so se začele z retroavantgardnim pogledom. *Babica* je smiselno rehabilitirala ime Františka Čapa, ki je nekoč davno, ko je bil smeh stvar privilegirancev, slovensko resnoba zrahljal z brezhibno dopadljivostjo. To, da smo Slovenci Anžlovarjevo komedijo o ekscentrični babici z vso legitimnostjo vzeli za-res, predvsem pa za obiska nujen film, gre pripisati tudi dejstvu, da je Anžlovar prelomil utečene produkcijske poti in da so lahkotnost zgodbe potrdili tujci (Japonci). Slovenec bo namreč vedno rad priznal besedo drugega, četudi bi sicer vanjo dvomil. Resda je pri filmu, ko gre za tujce, včasih dvom upravičen, previdnost pa nujna – kar je kasneje na *Cigankinih očeh* izkusil prav Anžlovar sam, ko ga je zmlela ameriška produkcijska mašinerija, od katere se je treznil kar nekaj let. Pravzaprav ne povsem, saj je njegov kasnejši *Poker* odseval senčne luči velemeta, po katerem se pretakajo čudni tiči, zasvojeni pokeraši, manieristični filozofi in travmatizirani biriči. Anžlovar je vedno iniciral, ne le provociral – v *Pokru* ne zgolj z digitalno kamero, ki je razdevičila slovensko filmsko platno, temveč tudi s presežkom nam ne lastne in tudi nesprejemljive brutalnosti. Neka shizofrenost je vela iz tega filma, ki ni bil več zmožen uloviti gledalstva nekdanje *Babice*: zgodila se mu je namreč cepitev evro-ameriškega pogleda. Na eni strani je frčalo od trdega nasilja, ki je bilo tam zaradi samega sebe, na drugi pa ga je lepil na evro-misticizem, ki je medel gledalčevo dojemljivost. Času razumljiva zmešnjava ob preseku tendenc obeh kontinentov oziroma kultur in najava filmov, ki so po *Pokru*

SLOVENSKI FILM DEVETDESETIH:
STEREOTIP ALI OUTSIDER?

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

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

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

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

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

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

Predstavljajte si zdaj takšno slovensko slovo od tega stoletja:

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

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

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

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

PRIHAJA TOČKA TRI

zoran živulović

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

tradicijo kratkih študentskih filmov), bi se spodobilo z državnih vrhov enkrat za vselej močno pihnuti v razpeta jadra slovenskega filma in jadranje na valu potisniti v nadaljnji razvoj slovenske kinematografije. Točka tri naslednje leto pa bi lahko postala prelomna točka v načinu državnega razmišljanja o filmu.

Morda se bo kdo spomnil, da je slovenska država zadnjo vojno dobila tudi s pomočjo, poznavanjem in strokovno uporabo avdio-vizualnih medijev, a je na to potem hitro pozabila. Bo v 21. stoletju na državni ravni vsaj izenačila pomen modernih medijev s tradicionalnimi? Bo uvidela prednosti filma vsaj z vidika državne promocije? Če smo bili filmarji v prvih letih samostojne države zaradi nasilne povojne zasedbe prejšnjega svetišča "kaznovani" tudi z zmanjšanjem državnega proračuna, bomo (na točki 2 ali 3?) z novim filmskim studiem spet – nekateri mlajši pa prvič – dobili, tako vsaj upam, primeren prostor kreacije. Lepo bi bilo, če bi se hkrati povečal še proračun, na točki 3 vsaj za trikrat. Potem bo v državi manjkalo le še filmski laboratorij za zaključen proces celotne izdelave filma doma.

S splošno filmsko izobrazbo v državi gre počasi na bolje. Vse redkeje se sliši, da scenograf piše scenarij in ljudje ne kličejo več montažerja, naj jim montira anteno na hišo. Debata o smotrnosti filmskega izobraževanja pri nas pa se vseeno še sliši. Upam, da bo novi val pripomogel k porazu nazadnjaške ideje, da tistih nekaj režiserk in režiserjev, ki jih država potrebuje, raje (in ceneje) pošlje v Prago, Zagreb ali na Dunaj, in da se bo v Ljubljani čimprej odprl študij zdaj manjkajočih smeri montaže, kamere, zvoka, scenaristike in produkcije. Če bi se to zgodilo, potem mladi režiserji in režiserke ne bi več blodili naokoli, kot žalostni dirigenti brez orkestra; med študijem bi se oblikovale kreativno sorodne skupine ljudi in verjetno bi bili priče rojstvu ustvarjalno močnih generacij. Morda bo tudi nacionalni filmski program kmalu oblikovan z vizijo in se bodo prepoznani "nacionalno pomembni" scenariji avtomatično odkupili, realizirali pa jih bodo vedno ljudje z referencami, izkušnjami in znanjem.

V tržni ekonomiji vlada tudi na področju kulture tržna logika. Samo po sebi to ni nič slabega, za slovenski film bi to lahko bila celo dobra spodbuda, ki pa zahteva prodorni tržni ekspanzionizem in pogumno producersko razmišljanje, ne pa dovedanja preplašenega ravnanja državnih uradnikov. (Najhuje je, da ti državni uradniki brez filmske izobrazbe – vsa čast izjemam – v zadnjem času diktirajo sestavo ekipe, pogoje dela in način snemanja izobraženim in izkušenim avtorjem.

Z obstoječimi pogodbami pa so nasproti avtorjem zaščiteni kot človeške ribice v jamah.) Mogoče se bo nekoč namesto državnih uradnikov pojavil tudi kakšen producent, ki bo v film vložil svoj denar. Seveda bi mu pred tem država verjetno morala nakazati pot z davčno olajšavo. Pravi (potencialni) producent bi ob sedanji populaciji Republike Slovenije najprej moral prepoznati osnovni aksiom: film se na slovenskih tleh ne "obrne", četudi je izdelan za rekordno nizko ceno in ga gre gledat rekordno število gledalcev. Z upoštevanjem te zoprne resnice je po tržni logiki nujno vsak slovenski film plasirati čez meje naše domovine. Seveda pa je za mednarodno uspešen film potrebna mednarodno prepoznavna zgodba, določena tehnična kvaliteta filma in seveda tudi producerski in avtorski napor. Na srečo se razmere v sosednjih južnih državah, kjer so včasih že gledali slovenske filme, stabilizirajo.

Drugo možnost vidim v direktnem priklopu na največjo finančno moč – Hollywood, saj ni daleč čas, ko bo po vzoru "World Music" kmalu na vrsti "World Cinema". Z odprtjem slovenske podružnice Slowlywood bi vsaj nekaterim filmom zagotovili stalen denarni priliv in mednarodno distribucijo. Morda je to lahko naloga kakšnega neodvisnega producenta, ki bi v sedanjih razmerah za začetek in navezavo stikov lahko sproduciral kakšen "broken English" film (npr. "Life And Death of Abraham Lincoln" s kostumi iz Jurčiča).

Kličem po novem tipu producenta, ki bo spodbujal, razumel, deloval, cenil, obvladal in prepoznal, kar je potrebno prepoznati in spodbujati! Predlagam kreativno naelektrenost namesto vzdušja ubogljive pridnosti. Glasujem za promocijo namesto odmocije! Kličem za en velik, tri srednje in sedem nižje-proračunskih državnih filmov! Plus še enkrat toliko neodvisnih.

Kaj od vsega tega bo prinesla točka tri?.

NOVI FILM, NOVA AVANTURA

jože dolmark

S filmom se v Sloveniji v teh zdajšnjih časih dogaja podobno kakor v novodobnih deželah Srednje in Vzhodne Evrope. Znašel se je v povsem novonastajajočih okvirih prihajajoče tržne ekonomije in temu primerno se je ves ustroj kinematografske institucije začel počasi rekonstruirati. V vsebinskem in oblikovnem smislu pa je izgubil tako skrbno gojeno metaforo, s katero je kritično osmišljal iluzijo komunistične ideje. Tako se je tudi filmu izmaknil dočerajšnji svet in je dospel na neko tranzicijsko razpotje, kjer se mukoma in komaj dozvedno začenjajo zarisovati novi pogoji ustvarjalnega bivanja, nove potrebe po izrekanju medsebojnih zgodb in z njimi povezanih lepot. Nikjer ni več zaznati sledi patronatske in načrtovane skrbi socialistične države za svojo kinematografijo, nič več ni z dekreti predpisane iluzije in potemtakem tudi tako ljubega metaforičnega razgaljanja taisto naloženega obveznega optimizma.

Lahko bi torej rekli, da je slovenski, morebiti pa tudi ves vzhodnoevropski film nasploh v napetostnem razpotju, ki ga narekujejo nove družbene razmere, in da to razpotje trenutno izgleda navidez nedefinirano in kontradiktorno, kakor so vsakemu razpotju pač prilega. Kontradiktornost pa je vsekakor na daljši rok produktivna moč in pri tem ne velja izgubljati vere.

Razmere izgledajo pač tako, da država po novem filmu podpira samo delno, za njegovo nastajanje in nadaljnje funkcioniranje pa je potrebna privatna iniciativa, iznajdljivost pri iskanju raznih sponzorjev, agresivnost pri trženju, nujna prisotnost na festivalih, sejnih in podobnih srečanjih.

Nekako vzporedno se lušči tudi temeljno vprašanje, kako naj ti novi filmi izgledajo, če nastajajo v dotrajanih in izčrpanih tehnoloških razmerah bivših državnih studijev in o čem naj konec koncev govorijo v svoji novi post-metaforični viziji? Prišli so novi ali celo mladi avtorji, ki jih dandanes skorajda v ničemer ne bremenijo nikakršna včerašnja idejna ali emocionalna preteklost, ki so večinoma profesionalno vzgojeni ob *prime-time* televizijskih večerov in s fondi amerikaniziranih videotek, ki se zaklinjajo na estetiko MTV-ja, ki jim je vseč, da niso preveč radovedni po surfanju ali wapanju iz splošne kulture, ki padajo na *pulp-fiction* in podobne vragolije globalne vasi. In morebiti imajo prav in brzkone s tem ni nič tako usodno narobe, tudi večini publike je ta neobremenjena estetika povsem povšeči in jo je sprejela z velikim olajšanjem po dolgoletni navajenosti na bolj obvezne in stroge slikovne pripovedi.

Če je temu povsem tako, od kod torej napetost v tej novi fazi kinematografije in iz česa se napaja kontradiktornost ali bolje, v čem sploh obstaja ta krč novega, če že obstaja. Če sem bolj natančen, ko trdim, da obstaja takšno nelagodje, s tem ne mislim kratiti naporov novih producentov, njihovih novouveljavljenih avtorjev ali njihove avtorske pravice, da pač na nove dneve in noči gledajo s svojimi drugačnimi in v marsičem razbremenjenimi očmi. Z oznako nelagodja mislim predvsem na izpraznjeni tematski ali ikonografski prostor v pripovedovanju naših vsakdanjih ali privilegiranih zgodb, ki je nastal po izginotju uporabe kritiške metafore kot vodilnega načina filmske pripovedi v prejšnjih časih.

Izginotje tega poetskega sistema je povezano z izginotjem določenega družbenega reda, ki ga je omogočal in oplajal. Zanimivo je, da je hkrati s tem odhodom obnemogla tudi generacija uveljavljenih režiserjev, za katere se zdi, da so naenkrat ostali brez inspiracije, brez muze ali celo nasprotnika, torej brez predmeta, ki bi ga kritiško osmišljali. Večinoma so ostali ali pa ostajajo nemi, novi avtorji pa se praviloma še ne spravljajo v kompleksnejše kritiške odnose z novonastalimi družbenimi razmerami, ker jih to ne zanima ali pa čakajo na pravnjo časovno distanco.

Rez, ki se je vzpostavil torej prvenstveno ni generacijski, temveč je rez, ki je nastal v glavah in je mentalno-antropološke narave. Od tod se je prikradlo vzdušje nelagodja. Stare kinematografske prakse se praviloma niso transformirale v svojem strogo idejnem smislu, ampak so preprosto izginile. Niso iskale preživetja znotraj prostora novonastajajočih idejnih obsesij in tudi niso služile v nikakršnih nadgradnjah novih vrednostnih sistemov.

Enostavno so se razblinile in zapustile vakuum. Mogoče se drugače sploh ni moglo zgoditi. Kontradiktornost se torej kaže v tej anomaliji nedopustnega kroženja in dopolnjevanja novega s preteklim, bogatenja novonastajajočega z včerajšnjimi izkušnjami. Rez, ki se je zgodil, je bil oster, kakor se takšnemu rezu spodobi. Povsem naj bi zaključil s starim metaforiziranjem in odprl naj bi nova iskanja vizualnega imaginarija, delujoč znotraj drugačne kinematografske antropologije, kjer se tudi komunikacija s publiko ne vzpostavlja več s tradicionalnimi sredstvi režima pogleda in fikcije in ob močni ideološki naslombi.

Novi film se mi v teh krajih kaže iz tega opisanega manka zavzetejšee socialne drže kot nekaj ambiguitetnega, vedno šibkejšega v odnosu do realnosti in obratno kot nekaj vedno močnejšega v simbolni dediščini nove kulture. Gre za fenomen, ki ni zgolj srednje ali vzhodnoevropske kulturne prakse. Nastaja film, ki izbira instantne in strukturno heterogene materialne, ideološke, lingvistične in poetske dispozitive in od tod črpa svojo pripovedno moč. Svoj delujoči krog najprej dememorizira in potem gradi povsem znova. Ne počuti se slabo zaradi vulgarnosti medijev in svoje lastne socialne ležernosti. Gre za kino, ki se postavlja s svojo lahkotnostjo, z avtoironijo do potrebe po izdelani poetiki, z retoriko podpira samo nove tematske iznajdbe, drugi slabotneje. Z metaforo na filmu smo nekaj desetletij pomagali pri sesuvanju določene družbe in to je bilo nekaj normalnega. Toda katero orožje vredno spoštovanja se kaže filmarjem danes, ko bodo zaslutili, kakšna razočaranja nam pripravlja nova družba?

Tudi to bo normalno. Zgodovinski pouk menda pravi, da so naše sanje o bodočnosti nerazdružljivo povezane z našimi preteklimi zgražanji in da vmes ne more biti rezov. Ko se sprijaznimo s tem, smo dopustili, da se pred našimi očmi in ušesi metafora o neki utopiji pretvarja v ironijo o neki majhni apokalipsi. Ta pristanek naj bo pošten in rešen vsake iluzije in vsake nostalgije.

Tudi to bo normalno. Zgodovinski pouk menda pravi, da so naše sanje o bodočnosti nerazdružljivo povezane z našimi preteklimi zgražanji in da vmes ne more biti rezov. Ko se sprijaznimo s tem, smo dopustili, da se pred našimi očmi in ušesi metafora o neki utopiji pretvarja v ironijo o neki majhni apokalipsi. Ta pristanek naj bo pošten in rešen vsake iluzije in vsake nostalgije.

Zdi se, da v slovenskem filmskem prostoru že nekaj časa ni več Kapacitete, ki bi z moralno, strokovno in vizionarsko avtoriteto vodila slovensko filmsko proizvodnjo in njene avtorske potencialne. Kapacitete, v kateri bi bile vsaj v zadostni meri zbrane kvalitete, ki jih terjata tako pomembna in tako široka funkcija: pregled nad sodobno filmsko ustvarjalnostjo, sposobnost organizacije dela, znanje pridobivanja in smotrne porabe finančnih sredstev, umetnost komunikacije, ob tem pa verodostojnost, energija in vizija. Samo tako bi si lahko obetali, da Kapaciteta lahko izpelje ključne naloge državno subvencionirane filmske proizvodnje: vzpostavitev jasnih kriterijev za državno financiranje filmske proizvodnje, vključno z zagotovitvijo kontinuiranega obstoja vseh filmskih zvrsti in praks, zagotovitev potrebnih finančnih sredstev za normalen razvoj kinematografije na Slovenskem (ne gre le za optimizacijo proizvodnje, distribucije in promocije domačega filma, marveč tudi za zagotovitev socialne varnosti slovenskih filmskih ustvarjalcev oz. delavcev – vsaj v takšni meri, kot to velja za gledališče!), smotrno in pregledno poslovanje Filmskega sklada, vzpostavitev partnerskih odnosov (novih in porušeni) s strateško pomembnimi institucijami doma in po svetu, itd.

Kapaciteta torej ne more biti en človek, reševati jo je treba z dvema ali več ljudmi in natančno določiti njihove pristojnosti ter odgovornost. To ni sporno, in če se ne motim, gredo reforme vodenja Filmskega sklada vsaj približno v tej smeri. Toda vprašanja Kapacitete tu še ni konec. Če se omejim samo na področje, ki me najbolj zanima, torej področje "proizvodnega programa", ni vprašanje Kapacitete nič manj sporno. Tudi za to ožje področje snovanja domače filmske proizvodnje bi potrebovali Kapaciteto zgoraj naštetih kakovosti, vsaj tistih, ki se neposredno tičejo verodostojnosti izbranega filmskega programa in dostojne komunikacije s filmskimi ustvarjalci. V iztekajočem se mandatu se je namreč večkrat izkazal problem Kapacitete, tako na ravni strokovnih odločitev, kot tudi (ali pa, začuda, še bolj) na ravni medsebojnih odnosov oziroma osnovnega občevarja.

Spričo slabih izkušenj (zdaj bi že lahko počasi ugotovili, da filmski ustvarjalci niso primerni za šefovanje na Filmskem skladu) in vprašljivih alternativ predlagam, da se najbolj pereče probleme programiranja filmske proizvodnje čim bolj natančno določi na papirju in zmanjša raven tveganja ob sporni Kapaciteti. Poleg pomanjkanja denarja je ključni problem proračuna Filmskega sklada njegova nedorečenost, ki po nepotrebnem povzroča obilo hude krvi. Proračunski denar se steka v eno malho in direktor sklada lahko z njim bolj ali manj poljubno razpolaga. Potem se hitro lahko zgodi (in seveda tudi se), da za (z zakonom) določene programe ali filmske zvrsti preprosto zmanjka denarja. Vulgarna nadvlada ene filmske zvrsti – celovečernega igranega filma – tako vse bolj izpodriva ostalo filmsko ustvarjalnost, ki izgublja ne le pravico do obstoja, ampak tudi svoje advokate. Ali ni malo prehuda ironija, da je nekoč cenjena zvrst celovečernega dokumentarnega filma (filma!) svoje najhujše ure doživela prav v času vladanja sedanjega direktorja sklada, ki je po osnovni vokaciji (sodeč po vsebini in kvaliteti njegovega ustvarjalnega opusa) – dokumentarist! (V podkrepitev te žalostne ugotovitve prilagam primer enega redkih celovečernih dokumentarcev v zadnjih letih, *Obrazi iz Marijanišča* avtorice Helene Koder, ki je sicer nastal v produkciji Sklada, vendar je vse do danes (po dveh letih) ostal torzo, saj producent, kljub nespornim obvezam, ni izgotovil niti ene same filmske kopije – potemtakem kot film sploh ne obstaja –, kljub temu pa Sklad mirno financira njegove naslednje projekte.)

Primerov je veliko, med drugim tudi stalni prepiri o tem, kako se neprogramirani denar za povečave "neskladovih" filmov krade od deleža za skladovo filmsko proizvodnjo, zato vidim edino rešitev v uzakonjenih deležih za posamezne segmente domače filmske proizvodnje. Letni skladov proračun za proizvodnjo filmov bi bilo potrebno po deležih zagotoviti posameznim zvrstem in produkcijskim okvirom, če

želimo imeti zagotovljen uravnotežen razvoj in (vsaj približen) mir v hiši. Če na hitro skiciram (ne da bi to želel biti realni predlog), bi za celovečerni igrani film zakonsko zagotovili 60% proračuna, nizkoprorračunski celovečerni igrani film 10%, dokumentarni film (vključno z vsemi formami neigranega oz. *nonfiction* filma) 15%, kratki film 5% (in znotraj tega deleža zagotovljen minimum za animirani film), 10% pa za povečave filmov, ki nastajajo mimo Sklada. Ob tem je še vedno ključni pogoj za normalizacijo slovenske filmske proizvodnje povečanje proračuna (predvidoma za najmanj dvakrat!), pri čemer se je treba obrniti še kam drugam, ne samo na državo. Poleg tega bi bilo potrebno razmisliti o drugačni strukturi financiranja, po kateri bi se vložek Sklada glede na pomen in značaj posameznega projekta lahko razlikoval, seveda v skladu s prej sprejetimi kriteriji. Prav vprašanje kriterijev je eno ključnih spričo vprašljivosti Kapacitete, saj so večinoma (najbrž namenoma) nerazvidni oziroma neverodostojni (kako si drugače razložiti odobritev povečave bebovega video popla *Amir* in zavrnitev vsaj solidne psihološke srhljivke *Vladimir*, posnete po nagrajeni izvorni domači drami in to na filmski trak?!).

Če se želi zares podpreti neodvisni in nizkoprorračunski film, se je treba tega lotiti sistemsko in smotno. Oblikovati je treba program stimulatívne vloge Filmskega sklada pri proizvodnji tovrstnih filmov, ki bi čim širšemu krogu zainteresiranih producentov in avtorjev omogočil enakovredno možnost sodelovanja prek več produkcijskih faz – financiranje scenarija (s prevodom v angleščino), snemalne knjige, udeležbe na scenarističnih delavnicah in sejnih (t.i. *pitchi*), avdicije, priprave na produkcijo –, na koncu pa za realizacijo, v okviru določenega proračuna, izbral najboljše oz. najustreznejše projekte. V takšnem sistemu bi pridobili tudi tisti, ki bi tekom procesa odpadli, saj bi si v najslabšem primeru na račun sklada (zelo majhen račun!) pridobili določene izkušnje, bolj pogumni in odločni med njimi pa hvalež-no podlago za realizacijo projekta na lastne stroške.

Itđ., itđ., itđ. ...

Če že ni Kapacitete in državnih privilegijev, poskrbimo vsaj za kriterije in izvršne rešitve. •

vlado škafar

OSTAJA SAMO ŠE KLOPČIČ

Ko se veselim zadnjih uspehov slovenskega filma, me spremlja neka senca. Večinoma se ne zmenim zanjo – ob soncu se pač pojavi senca. Toda ta senca vendarle o nečem govori: o tem, da se ne morem v celoti predati zmago-slavju mladega slovenskega filma. Nobena nagrada, noben odziv kritičnega občinstva v tujini ali doma, noben konsenz kolegov ne more izbrisati trmaste misli, da je naša kinematografija nekoliko otročja. Res, večinoma gre za prvence mladih ljudi, toda – ali se je naša mladost res tako pootročila? Nihče (razen morda Cvitkoviča) me ni prevzel z obetom, da bo kmalu spet prišla tista kino ura, ko bom na koncu slovenskega filma pretresen obsedel pred zreloumetnino, kakor nekoč pred prvim Hladnikom, prvim Klopčičem. V dokumentarnem filmu o Fassbinderju – *Zame je obstajal samo Fassbinder* (*Für mich gab's nur noch Fassbinder*), Rosa von Praunheim – je pogovor z velikanom filmske fotografije Michaelom Ballhausom, ki je posnel kakšno tretjino ogromnega Fassbinderjevega opusa. *Lili Marleen*, leto dni pred Fassbinderjevo smrtjo, je bil zadnji film, ki ga je posnel zanj. (Zakaj ni posnel še *Lole*, *Hrepenenja Veronike Voss* in *Querelle*, zdaj ne vem.) Potem je šel v Hollywood in tam snemal velike uspešnice ter redno sodeloval z Martinom Scorsesejem. Uglajen, discipliniran gospod, še vedno zelo zaposlen v Hollywoodu, se je jel prijazno spominjati (ustvarjalnega) življenja s Fassbinderjem. Pri sprehodu čez anekdote je včasih obstal, kakor da je po dolgem času našel nekaj bistvenega. Potem, čudno prevzet od veličine (in kot bi se je šele v tem trenutku zares zavedel), je naenkrat planil v jok.

Mlada slovenska režiserka mi je zadnjič pripovedovala o zadnjem Klopčičevem scenariju, ki ga je programska komisija že dvakrat ocenila z najvišjo oceno in se izrecno zavzela za njegovo realizacijo, direktor pa oboje, Klopčiča in strokovno komisijo, mirno ignorira. Scenarij jo je močno prevzel in čeprav vsega ni čisto razumela, je videla velik film. Videla je lesketanje Ljubljane po preletu mesta sredi druge svetovne vojne. Videla je listje, ki ga nosi po tedanjih ljubljanskih ulicah med noge človeških usod. Videla je, komaj, a vendarle, nekje zadaj, častnika, ki je prinesel srčni nemir v družino, h kateri se je zatekel. Videla je moč in nemoč intime, ki se izgublja v totalu zgodovine. Pred menoj je bila *Sedmina* in lesk v očeh mlade režiserke. •

MISTERIJ SCENARIJA

dimitar anakiev

"Film je umetnost nepismenih."

Werner Herzog

V zadnjem času se je tudi pri nas veliko pisalo in govorilo o tako imenovani "krizi filma" (na splošno, pa tudi pri ocenjevanju slovenskega filma danes), kot eden od vodilnih vzrokov za omenjeno krizo pa je bil zelo pogosto omenjan scenarij oziroma "slabi scenariji". Naj omenimo samo tekst *Popreprostone zgodbe* Toneta Freliha v *Sobotni prilogi Dela* (12. januar, 2002), v katerem avtor kritično analizira scenarije slovenskih filmov minulega leta. Njegov glavni zaključek je: Problem slovenskega filma je in ostaja scenarij, torej temeljna konstrukcija vsake filmske pripovedi. Zaključek, ki bi ga lahko izpeljali iz takšne trditve, je, da je kriza filma (tako slovenskega kot svetovnega) pravzaprav kriza literature, ki jo je mogoče zelo preprosto odpraviti z boljšo pismenostjo filmskih ustvarjalcev. (V nasprotju z zgoraj citirano Herzogovo trditvijo, da je film "umetnost nepismenih.") Tako pridemo do apostolske vloge scenaristike, na podoben način kakor jo je Hollywood institucionaliziral v samostojno panogo filmske industrije: ta ustvarja popolne, dovršene in brezhibne scenarije, ki nastajajo kontrolirano, zahvaljujoč *teamu* obrtnikov in strokovnjakov, tako imenovanih "script dohtarjev". Če pogledamo malce poenostavljeno, vidimo, da poudarjanje scenarija hitro pripelje do filmske industrije, torej se teza lahko spreobrne v prid tistim, ki slabosti domačega filma vidijo predvsem v tem, da ni dovolj industrializiran (beri: komercializiran).

Po drugi strani nič manj pogosto, če ne še bolj v nebo vpijooče, slišimo nasprotno trditve, da je poglobitveni vzrok za krizo filma ravno njegova industrializacija oziroma komercializacija. Čeprav je bolj verjetno, da "script dohtarji" obstajajo zaradi denarja in ne zaradi kreativnosti, pustimo za trenutek ob strani vprašanje, ali film bolj potrebuje "script dohtarje" ali "nepismene ustvarjalce", in poglejmo, kaj naj bi sploh bila ta famozna "kriza filma". Ocene svetovnih filmskih kritikov so zelo podobne druga drugi in se ponavljajo iz leta v leto. Če odštejemo "modne muhe" in "tehnični napredek" umetnosti filma (ker je napredek umetnosti precej absurdno ocenjevati z vidika tehničnega napredka), bi lahko mnenje Thomasa W. Hopea, urednika filmske rubrike *Britanske enciklopedije*, vzeli kot tipično: *"Almost no film of 2000 from any country dazzled viewers with its originality or seemed to herald*

a new era or proclaim a new talent. Films themes seemed narrow in range, universally and obsessively repetitive." (EB, Yearbook, 2001) Vse lastnosti, ki jih je naštel Thomas Hope kot negativne, so rezultat filmske industrije, torej: neoriginalnost, ozkost, neinventivnost in obsesivna repetitivnost – to je podoba tekočega traku.

Lahko torej pritrdimo Herzogu in odštejemo "dohtarje" kot nekaj, kar naj bi filmska umetnost potrebovala. Nasprotno: film, tako kot vsaka druga umetnost, potrebuje nove ideje, kreativne ljudi in svobodo izražanja – tudi za ceno "nekakovostnih izdelkov", če so le-ti rezultat duhovnih in umetniških potreb ter prizadevanj. Torej, prvi problem slovenskega filma ni scenarij, ampak pogoji za nemoteno (filmsko) ustvarjanje. Sedanji družbeno-politični okvir, v katerem nastaja film, ni naklonjen kreativnosti, čeprav živimo (oziroma bomo verjetno živeli) v vizualni epohi, torej v obdobju, v katerem podoba s svojim odprtim in liberalnim značajem v komunikativnem, kulturnem in ustvarjalnem pomenu zamenja konservativnost, omejenost in zagrenjenost besed.

O scenariju moramo razmišljati na avtentičen način, na način filmskih ustvarjalcev, tako da v njem vidimo minljivi delček filma, fazo, ki je po vrstnem redu nekeje na začetku, nikakor pa ni začetek filma, niti ne njegov temelj. Preden se odpravimo proti "misteriju scenarija", naj še pripomnim, da igrani film ni sinonim za film v celoti, zato ni mogoče soditi o celotnem fenomenu samo na osnovi enega od njegovih vidikov. Pa tudi to: filmska dramaturgija nikakor ni enaka dramski dramaturgiji, niti ne literarni dramaturgiji. Nahaja se v širnih daljavah filmskega jezika, zunaj dosega dramatikov in pisateljev, zunaj cesarstva besed. Kakšen je torej pomen kopičenja pisateljev in dramaturgov pri "poučevanju" scenarija, ko v skrajnji fazi sploh ne vedo, za kaj gre, ker nimajo sposobnosti dramsko-vizualnega izražanja slikovnih vizij (sicer bi bili verjetno režiserji, ne pisatelji ali dramaturgi). Film nedvomno nastaja iz ideje o filmu, na podlagi razmišljanja v slikah, medtem ko je mesto besede v umetnosti filma obrobnegega pomena. Verjamem, da ta trditve in nekaj presenetljivo novega, niti radikalnega. Zato preseneča moč "konservativnega nagona" v človeku, da se vedno znova loteva določenega problema na način, ki onemogoča resničen vpogled. Razen če ni ta "konservativni nagon" preprosto dobičkonosen.

Čeprav večina igranih filmov nastane iz scenarija (približno 90%), že hiter vpogled v zgodovino filmske umetnosti pokaže, da najboljše filmske kreacije nastanejo iz ustvarjalne enotnosti ideja-scenarij-režija, torej kot rezultat občutkov in misli, ki se morajo vizualno izraziti in se kot take razvijajo, od ideje do scenarija na krilih fantazij filmskega jezika, ter se dokončno formalizirajo s pomočjo režiserjeve tehnične uporabe istega. To pomeni, da so zgodovinska dela filmske umetnosti večinoma rezultat režiserjeve ideje in scenarija; povzete ideje in scenariji so v režiserskih rokah večinoma tako spremenjeni, da praktično nimajo zveze s predhodno obliko. Scenarij je resnično učinkovit le, ko ga napiše in realizira filmski ustvarjalec, takrat, ko nastane kot del integralne filmske kreacije. In kaj naj bi tu pomagali "script dohtarji", dramaturgi in teoretiki scenarijstike? Scenarijstika je lahko le panoga filmske industrije in je kot taka soodgovorna za "krizo filma".

Mnenja scenaristov, dramaturgov in "script dohtarjev" o določenem scenariju izražajo predvsem partikularen vpogled in partikularen interes. Kar resnično šteje pri vrednotenju določenega scenarija, je le odgovor na vprašanje: ali je ustvarjeni scenarij integralni del določene slikovne vizije – in kakšna je ta vizija. Scenarij je lahko zelo "popreproštena zgodba", kot recimo Tatijev *Praznični dan*, ki bi jo hollywoodski mogotec upravičeno zavrzel kot ničvredno, ker hollywoodski mogotec nima na voljo ne Tatijeve vizije ne njegovih izraznih sredstev, pa tudi filmskega jezika ne pozna. Ne bomo omenjali zgodovinskih filmov, kot je *Potemkin* ali *Que viva la Mexico*, ki so nastali brez scenarija. Včasih je scenarij le režiserjev plan oziroma orientacija in smerokaz. Sergej Mihailovič Eisenstein je svoje scenarije imenoval "montažni scenariji". Pisani so bili s filmskim jezikom, na način, ki je tuj literaturi, tako prozi kot dramatici. Stihjska igra podob, ki nastaja v režiserjevi glavi, se lahko uredi s pomočjo

globinskega smisla osebne introverzije in bo skozi različne tehnične postopke zaživela kot film (Živojin Pavlović v eseju *Scenario?*, objavljenem v knjigi *Davne godine 1945–1963*, Institut za film, Beograd, 1997).

Trditve, "da za film moramo imeti zgodbo", torej ni resnična. Ni nam je treba imeti.

Oziroma – tudi če imamo zgodbo, je ta manj pomembna od vizije, od kreativnega integruma filma. Filmi, ki nastajajo brez vizij, le kot posnete zgodbe, so dokumenti časa, v katerem zamira filmska umetnost. Dominacija zgodbe nad filmom, ki smo ji priča, je privedla do zapiranja filmske umetnosti v skrinjo racionalizma, do suženjskega privezovanja umetnosti na verigo vzročno-posledičnih odnosov. Edino vprašanje, ki si ga konzumenti takšnih filmov lahko postavi, je: "Kaj bo potem?" Splošno gledano je vprašanje povsem upravičeno.

Samostojna scenarijstika – kot proces banalizacije filma – je že naredila prve korake tudi pri nas, tako da smo v tem pogledu, žal, popolnoma moderna družba. Vprašanje je, kakšne koristi bo imel od tega film, in še več – kakšen film. Zdi se, da filmska izobrazba, ki namesto filmskih ustvarjalcev ustvarja "filmske pisatelje", služi le sama sebi. Končno, kaj pomenijo ocene slovenskega scenarija za slovenski film – izrečene zunaj celotnega vtisa ustvarjenih filmov – drugega kot ustvarjanje megle in izkrivljeno optiko? Ali je ocena filmske zgodbe obenem ocena filma samega? Resnični problemi ostajajo skriti, še več, ponujena doktrina nas zapeljuje na tlakovano pot onstran filmskih problemov, ki jih ne bomo rešili, tudi če preberemo vso nakopičeno scenarijstično literaturo in postanemo novi "script dohtarji" slovenskega filma. Denar, ki ga filmu poberejo različni dohtarji za svoj prispevek k scenarijstiki, je približno tolikšen, da bi z njim lahko posneli vsaj en dokumentarec, če ne celo kaj več.

V zadnjem času se je slovenskemu filmu zgodil pojav mladih filmskih ustvarjalcev, ki so pokazali moč svojih filmskih vizij in sposobnost integralne filmske kreacije. Namesto odpiranja možnosti njihovemu nadaljnjemu nemotenemu ustvarjanju so se različni dohtarji oglasili s svojimi analizami, psihoanalizami, diagnozami ... in predlagali terapije, s katerimi bodo pozdravili slovenski film različnih kreativnih bolezni, predvsem pa preventivno zavarovali svoje interese, avtoriteto in kvazistroko. In kaj bodo naredili "nepismeni" filmski kreativneži, oboroženi le s svojimi slikovnimi vizijami in gorečimi občutki, ki potrebujejo filmsko formalizacijo? Seveda bodo ubrali kozje poti, ker sistem deluje proti njim. Ali ni ravno to prvi problem slovenskega filma?

In naj se za konec spet vrnemo k začetku – Herzogovemu stavku o filmu kot "umetnosti nepismenih", ki smo ga ves čas uporabljali kot metaforo iz polemičnih in didaktičnih razlogov, zaradi primerjave z naraščajočim trendom industrializacije filma, njegove avtoritativnosti in kvazistrokovnosti. Werner Herzog je v svojih filmih ustvaril vizijo posameznika, ki sledi lastnim estetskim potrebam, tako da z jekleno voljo premaguje nepremagljive ovire in dosega nemogoče. Ta alegorija, tako se zdi, je edino, kar ostane slehernemu posamezniku, ki se odpravi po poti filmskega ustvarjanja.

Če bi kdo resnično hotel pomagati slovenskemu filmu, naj torej pomaga takšnim posameznikom – na koli način. Ker, pomagati industriji in sistemom, shemam in normativom, ima enak učinek na naravo filmske umetnosti, kot jo ima industrija na naravo samo: težko uničujoče onesnaženje. .

PISANJE FILMSKE ZGODBE

jože dolmark

Že na samem začetku si moramo priznati, da so tudi za film, za na svojevtrsten način organizirane slike in zvoke v nekem prav posebnem času, nujno potrebne besede, ki podpirajo zgodbe. In zgodbe so v vseh možnih filmih zagotovo vedno bolj ali manj enake kot obeležja enake občutenosti človeške izkušnje skozi prostor in čas. Zgodbe imamo radi tako, kot jih imajo radi otroci, v ponavljanju; kar se pa vsakič vedno znova kaže kot novo, neskončno odprto in obnovljivo, je umetnost pripovedovanja, za katero je scenaristova umetnost le posebna, za film mišljena aplikacija.

Vsako pripovedovanje se ne opira samo na ideje ali zamisli, ampak tudi na trike, na praktične postopke, na množico pravil in skrivnih rim. Skrivnih, ker jih je pač potrebno najprej razkriti in se priučiti njihovi uporabi. Scenarij se zatem napiše in tako se mnogim ponudi nekaj tistega, kar nekdo poseduje in več kakor ima, več lahko da. Tako scenarij zafunkcionira v filmu, v katerem živi in diha, postopek postane izraz, poezija. Ni važno, če je bil na začetku le dramska zasnova ali prikrita pripovedna zvižaja.

Scenarist je torej na samem začetku in je kakor človek s svetilnika: vsi vidijo svetilnik, nihče pa ne vidi njega, ki je kriv, da kanček svetlobe izstopi iz teme, da se del tišine izgovori in da neko dogajanje med ljudmi izžari kot dotlej neizrečena zgodba. Vsakemu filmu je tako usojeno, da je paradoksalno najprej prebran, šele zatem viden. Tisti prvi bralec je sicer neke vrste "gledalec", ki si film razgleda popolnoma sam, pri svoji sodbi pa ne more računati na odmev ali sodelovanje ostalih iz dvorane, je torej sam po sebi edinstven sodnik. Ni nujno, da je ta prvi bralec najboljši, najbolj pozoren ali dozveten, je pa zagotovo tisti, ki bo v marsičem odločil, če bodo scenaristove besede zares zaklicale po gibajočih se slikah. Ponavadi je to producent, kakšen režiser, igralec ali televizijski urednik. Nekdo pač, ki ga scenarist mora pritegniti, ga iznenaditi, zavesti, mu ponuditi čimveč otipljivo možnega in ga navesti, da začne verjeti tudi v tisto, česar ni. In to na prvi pogled nič nežno spletkarjenje je za nastanek vsake filmske zgodbe bistvenega pomena.

Nekdo je med vsakdanjim užitkom in željami dremal. In nekdo je med tem dnevnim sanjarjenjem pisal, iskal besede, ki bodo zatem nekoč iskale slike, če jih bo nekdo znal vmes prebrati in posredovati naprej.

Vsako od teh dveh opravil je samotarsko in če se najmeta in uskladita, je intimnega konec, ker zatem sledi vsa hrupnost uprizoritve, ki se bo pomirila šele v nastalem delu in nekoliko stišana prišla pred kinematografske gledalce.

Pisanje filma je torej kakor vsako pisanje privilegirano osamljen posel. V njem še ni zaslutititi gromkosti in velepotenznosti kasnejše kinematografske mašinerije. Tukaj se še tiho išče besede in kliče po nekem izgubljenem času, natovarja z emocijami, ki prebujajo spomine in v katerih besede počasi izoblikujejo obraze in pejsaže ter obratno, najprej krajine in zatem obličja, ki bodo izrisevali zgodbo. Pisati je kakor zaslišati izgubljene glasove, si vzeti čas v iskanju neke skrivnosti in pripraviti odgovor nanjo. Je kakor preteči naenkrat in brez postanka razdaljo med navideznostjo in danostjo pojavnega, nad prepadom jezika in predmetov zaježiti ogledalo z našim obrazom. Potemtakem je pisanje kina najdenje besede z določenim jezikom, ki nadomesti pogled sveta. Filmske slike potrebujejo najdene in izbrane besede, kakor ljudje

znotraj vsakdana, ki se do jezika dokopljejo kasneje in ga večči postanejo s svojim v prostorih tekom časa.

Ko se filmska zgodba napiše, se skuša nekomu nekaj lepega povedati. Toda oseba ali osebe iz tega tiho spletenega sveta v resnici niso nikoli obstajale, niso iz krvi in mesa in nam v bodoče ne bodo nikoli z roko dosegljive. Z njimi se ni mogoče božati, jim šepetati in ne zmorejo nam nič kaj lajšati pezo vsakdanjih dni. Nam so le v podporo duha in to tolikanj bolj, če jih je scenarist ponazoril koherentno in verodostojno. Ta blagodejna podpora prihaja bistveno z govorico teh fiktivnih sopotnikov, ki nam po svoje razgaljajo njihove resnice in laži, ki pa so tudi neizbežno naše, ker so konec koncev prišle s strani pisca, scenarista. Iz njegovega leksičnega arzenala opažanj pravšnosti in njihovih kontradikcij, zavetja resnic in njihovih neprestanih brisanj v polresnice ali laži. Življenje je menda stvano znotraj teh nasprotij in tudi z umetnostjo, torej tudi s filmskimi svetovi ni nič kaj drugače.

Je pa za pisanje zgodbe razen neprecenljivo pomembne besede na koncu važno še nekaj. Tista druga stran besede ali slehernega dialoga, ki je tišina ali pa monolog. Ni potrebno, da to ugotovitev izpeljujemo iz zvokov v filmu. Za vsako dobro zgodbo je malce važno tudi, da se ozremo znotraj banalnosti našega vsakdanjega življenja. Če si vsakdo izmed nas prešteje čas, ki ga tokom dneva porabi za govorjenje z drugimi, bo ugotovil, da gre za minute in ne za ure. Če temu prištejemo še ure spanja, potem je nekje jasno, da približno petnajst ur na dan ne uporabljamo besed. Tako nekako devetdeset odstotkov svojega dneva ostajamo nemi, zaprti sami vase. Koliko stvari se dogodi v tej tišini. Skorajda vse. Mislimo, sprejemamo odločitve, reagiramo in delujemo. Počenjamo tudi stvari, ki se jih ne zavedamo. Čuvamo strahove, zadržujemo jezo, obvladujemo čustva, si izmišljujemo, sodimo, se pustimo motiti, popravljamo, iščemo zadovoljstva, odlagamo tesnobe, metaboliziramo slabe novice ...

Znotraj tišine smo bolj otroški, bolj pripravljeni na izpovedi neizpovedljivega, na pogovor magari z Bogom, se ne sramujemo naših impulzov, nismo prestrašeni s tabuji, si želimo tega, kar nam drugi prepovedujejo, nas obletajo misli po hudodelstvih ali po nežnostih. In vse se nam dogaja medtem, ko se peljemo z avtom, ko sedimo v baru na kavi ali v zdravnikovi čakalnici, ko se češemo pred ogledalom ali pa prižigamo cigareto. Naše ogromno življenje tišine in potopljenosti ne izgine pred očarljivim zvenom besed, ki jih name ravamo izgovoriti. Obstaja in se sprega z izrekanjem besed. To govorjenje je zmerom tudi malo klepetavo, čeravno urejeno, malce formalizirano o tistem skritem in zamolčanem znotraj nas samih.

Pisanje filma je zatorej tudi poseganje v to cono nemege, ki jo vzdržujejo scenarist kakor njegovi junaki. Na kraju se njegov poklic kaže ravno v tem izplavanju na površino. In to izplavanje je domala terapevtsko, saj se najgloblje skrivnosti pripovedujejo s pomočjo umetnosti, tudi filmske. .

SLOVENSKE LADJE NA TUJEM ALI ZAKAJ JE SLOVENSKI FILM V TUJINI KLJUB USPEHOM NEUSPEŠEN

simon popek

Poosamosvojitvena tranzicija se je za slovenski film, vsaj glede njegove kvalitete in identitete, koncem devetdesetih uspešno končala; dobili smo prve kvalitativne presežke (npr. *Ekspres*, *Ekspres*; *V leri*) in prve blagajniške hite (npr. *Outsider*, *Porno film* ...), ki so Slovencem vrnili vero, da je mogoče ob ogledu domačega filma tudi uživati. Nekaterim je uspelo celo združiti obe komponenti, kvaliteto in odobravanje širših množic (najbolj očiten primer je *V leri*), ter uspešno prodreti na mednarodno prizorišče. Z "mednarodnim prodromom" imam v mislih predvsem festivalsko cirkulacijo, v kateri so se lepo uveljavili številni mladi režiserji ter pobirali vidne nagrade, o katerih vsi vemo vse.

Vendar se zgodba o slovenskem uspehu v tujini na tem mestu, žal, abruptno konča. Sam menim, da je nastopil skrajni čas za ambicioznejši pristop do promocije domačega filma v tujini, ki je v večini primerov slabo zastavljena ali je celo sploh ni. Morda se kje še najde kdo, ki misli, da je poslanstvo filma zgolj v njegovi umetniški vrednosti, a realnost je pač drugačna; danes se – če ostanemo v okvirih evropskega filma – na enakih principih trži vse, od zadnjega filma Françoisa Ozona, čigar opus se neprizadeto spogleduje z mainstreamom, do intimnih elegij Aleksandra Sokurova, ki velja za ortom nekomercialnega avtorja. Sokurovova dela so bolj "negledljiva" in "zatežena" od vseh slovenskih filmov skupaj, a vendar dosegajo svetovno kinematografsko eksploatacijo. Zakaj? Verjemite, še zdaleč ne zato, ker bi bili filmi zgolj dobri, temveč zato, ker imajo primerno organizirano promocijo. Na tem mestu bodo pričeli vsi odgovorni jamrati: ni zadosti denarja, ni primernih kadrov, smo majhna država, med velikimi ribami se enostavno izgubimo itd. Predlagam zelo enostavno rešitev: zakaj si denarja ne vzamemo? Stališče jamrajočega: "Od kod pa, še za produkcijo ga ni dovolj." Moje stališče: prav od produkcije ga je treba vzeti. Že tako osiromašeni proračuni bodo pač izgubili še kak odstotek, toda verjemite, še zdaleč ne bo šlo za stran vržen denar. Producenti (bolje rečeno, organizatorji, realizatorji) bodo kako-

pak skočili v luft, toda naj kar skačejo; poskakujejo prav zato, ker si velika večina producerskega naziva sploh ne zasluži, ker ne gledajo naprej, ker jih zanimajo sredstva "tukaj in zdaj" in ker jih nadaljnja usoda filma zanima bore malo. Tako slovenska strokovna kot laična javnost sta se preveč navadili na "festivalске uspehe"; v časopisu preberemo, da je film uspešno sodeloval na dvajsetih festivalih, pobral prgišče nagrad – in to je to. Vse lepo in prav, ne razumite me napak; vsakemu režiserju/režiserki iskreno čestitam za vsak festival in osvojeno nagrado, toda tu bi se morala zgodba šele pričeti. Gre za razliko v razmišljanju; producentom, pardon, organizatorjem je festivalska cirkulacija končna postaja, namesto da bi predstavljala odskočno desko. Festivalске nagrade imajo en sam namen: da povečajo komercialni interes. Če hkrati polaskajo še režiserju, smo vsi še bolj veseli, toda primarni namen nagrad (ne le v svetu filma, tudi v avtomobilizmu ali pivovarski industriji) je izdvajanje kvalitete, da bi se lažje prodajala. Kaj ti pomaga sto nagrad, če potem pet let ne zbereš denarja za nov film, mar ne? Še enkrat, film je tako umetniški kot tržni produkt, nagrade pa nič drugega kot prepoznavanje kvalitete v službi komercialnega interesa. Kieslowski je lepo rekel: "Nagrade same po sebi me sploh ne zanimajo, toda pomagajo pri prodaji mojih filmov in iskanju sredstev za nove projekte." Ko ga je Ameriška filmska akademija za *Rdečo* nominirala za oskarja v teh kategorijah, se je ceremoniji najprej z gnusom odpovedal, toda producent ga je nagnal v Holivud – po denar, seveda. Poglejte, kaj se je dogajalo beneškemu filmskemu festivalu: ko so organizatorji v sredini sedemdesetih složno ugotovili, da se umetnosti na da vrednotiti z nagradami, so jih ukinili, toda s tem so ukinili tudi festival. Nihče ni več pošiljal filmov, vsi so izgubili interes, festival je za par let crknil. Potem so organizatorji vendarle dojel pomen nagrad in jih znova uvedli. Z njimi so se vrnilo tudi filmi.

Pomen in neizkoriščenost promocije sta se pri slovenskem filmu najbolj tragično pokazala ob filmu *Kruh in mleko*. Film je prejel prestižnega beneškega leva prihodnosti, izjemno pomembno in odmevno nagrado (bodimo iskreni, edino zares pomembno nagrado, ki jo je slovenski film osvojil zadnja leta), toda potem je vse potihnilo; sedaj film "uspešno" potuje po festivalih, posebnega tujega interesa za odkup in distribucijo pa vendarle ni. *Kruh in mleko* ima resda močno "olajševalno" okoliščino, posnet je – kot je bil *V leri* – v črno-beli tehniki, kar ga marketinško dodatno kastrira, toda vseeno se ne morem znebiti občutka, da bi lahko bilo storjenega precej več. Film *Ekspres*, *Ekspres*, edini slovenski produkt, ki mu je uspel preboj v redno distribucijo kake evropske države (odštejmo ex-Jugo), konkretno Nemčije, je lep primer. Igorju Šterku sem tedaj dejal, da je to daleč največji uspeh njegovega filma, ter da lahko – malce netaktno, priznam – ostalih dvaindvajset nagrad tudi zabriše stran. Šlo je za malce paradoksalno izjavo z moje strani, še posebej ker sem se zavedal, da so mu odkup filma omogočile tudi nagrade s festivala v Cottbusu, toda evforija ob tem uspehu je bila prevelika.

Zakaj je torej slovenski film v tujini kljub svojim uspehom razmeroma neuspešen? Strinjam se, smo majhni, nepomembni, imamo malo denarja; še en razlog več, da poskrbimo za enotno in prepoznavno podobo našega filma. Slovenci se radi primerjamo z velikimi, vedno razmišljamo "globalno", "evropsko", za zgled postavljamo Ameriko, nedosegljiv kontinent v vseh pogledih. Primerjamo se za spremembo z nami enakimi, malimi, nepomembnimi kinematografijami, in primerjamo načine delovanja in promocije. V tem trenutku smo realno primerljivi z grško, avstrijsko in švicarsko kinematografijo; če odštejemo grškega asa Thea Angelopouloso in Avstrijca Michaela Hanekeja, so v primerjavi s slovenskim filmom vse tri močno inferiorne; nimajo izrazitih festivalskih uspehov, močnih mladih avtorjev, o kakšnem "novem valu" ni ne duha ne sluha. Brez skrbi, v tujini ni ne duha ne sluha niti o "novem valu" slovenskega filma, čeprav o njem veskokozi pišemo doma. Slovenski filmi so mnogim tujcem zelo všeč, toda običajno se nimajo na koga obrniti, nimajo informacij, vsaj kolikor se pogovarjam s kolegi poročevalci, ki prihajajo z vseh koncev sveta. Avstrija, Švica in Grčija so po drugi strani konstantno prisotne v mednarodni

areni, na festivalih in marketih. Ko pridem maja v Cannes, me v nabiralniku vedno čakajo njihovi letni almanahi, Swiss Film 2002, Austrian Film 2002, Greek Film Centre – lično oblikovani zvezki z vsemi podatki o nacionalnih institucijah in filmih, posnetih v preteklem letu. Ter seveda napovedi filmov, ki so trenutno v pred- ali postprodukciji. Zvezki so že petnajst let istega formata, vsak letnik je v drugačni barvi. Kot lego kocke, lepo pašejo na polico. Ko pridem septembra v Benetke, me zvezki spet čakajo, februarja v Berlinu znova. Vržem jih stran, ker jih ne rabim več, kar počnejo tudi vsi drugi. Kolateralna škoda pač. A prvega vedno vzamem s sabo. Kako je zastopan slovenski film? V najboljšem primeru se okrog valjajo nekakšni *leafleti*, *flyerji* brez jasne in prepoznavne podobe. Vedno, kadar stiskamo nov katalog, je drugače oblikovan in drugačnega formata, kot da bi ljudi zanimala grafična raznolikost slovenske promocije; da interneta niti ne omenjam.

Še vedno je onstran mojega razuma, zakaj slovenski film na festivalu in marketu v Cannesu, daleč najpomembnejšem mestu za sklepanje poslov, nima svojega štanda, zakaj zastopništvo za slovenske filme prepuščamo nekim tujim firmam, ki jim je bolj ali manj vseeno, kaj se s filmom dogaja. Agent, ki je pred leti "prodajal" *Stereotip*, je, denimo, celo razobesil plakat. O uspehu posla vprašajte producenta.

Še nekaj besed o najpomembnejšem koraku, ki bi ga morala opraviti vodstva odgovornih institucij, združitvi Ljubljanskega filmskega festivala (LIFF) in Festivala slovenskega filma v Portorožu. Sporno je že preprosto dejstvo, da je Slovenski filmski sklad hkrati sofinancer večine letne produkcije in organizator nacionalnega festivala. Tega ni nikjer na svetu. Ste že slišali, da bi švedski filmski inštitut organiziral svoj festival, ali da bi ameriški studii prirejali interne festivale in sami sebi podeljevali oskarje? Festival domačega filma mora priti v neodvisne roke, zato je – predvidevam – najelegantnejša in najcenejša rešitev združitve LIFF-a in t.i. Portoroža. Ljudje, živimo v 21. stoletju, svet se hočeš-nočeš globalizira, firme se združujejo, pri nas pa dva mini festivala trmasto vztrajata vsak na svojem bregu, namesto da bi družno in na atraktiven način privabljala tuje zanimanje. To počno celo največji, festival v Berlinu s sekcijo novega nemškega filma, rotterdamski z nizozemskimi perspektivami. Nihče ne bo izgubljal časa ter za tri ali štiri dni hodil v Portorož, da bi videl pet novih slovenskih celovečernih filmov, če jih lahko vidi v enem dnevu. Potem prihaja do tovrstnih situacij: za tistih nekaj tujih novinarjev, ki novembra obišejo LIFF, po vseh koncih nabirajo video kasete, ker bi radi videli novo produkcijo!? Nепrepričljivo, poceni in docela neprofesionalno.

Novi slovenski film je preveč zanimiv, rojeva se v prehudih krčih, da bi ga zanemarili in zavrgli v trenutku, ko potrebuje največjo podporo; podprimo in promovirajmo ga, kakor se spodobi! •

mateja valentinič

KJE SO TISTE STEZICE ...

Če se vprašamo, kje so bili v zadnjih nekaj letih poudarki v medijskem spremljanju slovenske kinematografije, nam najprej pade na pamet letošnji revolt Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev, akcija pod naslovom "Trga se nam film!". Pa ne zato, ker je zaradi nje iz stanovskega društva užaljeno izstopil direktor Filmskega sklada ali zaradi povoda za protest, ponovne ignorance filmskih dosežkov pri podeljevanju Prešernovih nagrad, temveč zaradi globljih vzrokov, še vedno tranzicijskega, zakonsko še vedno nedorečenega stanja stvari v slovenskem filmu nasploh. Spomnimo se, da smo šele leta 1994 dobili zakon o Filmskem skladu, prvo regulativo slovenske filmske produkcije, ki pa je slednjo po hitrem postopku in principu sitega volka ter setradane kože v glavnem pripojila k državnim proračunskim jaslim, medtem ko je področji prikazovanja in distribucije prepustila filmskemu trgu, zaradi česar je ta v Sloveniji postal miniaturna izpostava ameriških *majorjev*, s katerimi domača kinematografija v povojih ne more tekrovati. V času Bajukove vlade so začeli razmišljati o izvenproračunskih virih financiranja podhranjene slovenske kinematografije, a se je kmalu pokazalo, da tujih evropskih modelov, na primer najuspešnejšega – francoskega, pač ni mogoče preprosto prevzeti. Tako se zgodba o pisanju, spreminjanju, dopolnjevanju in usklajevanju filmskega zakona vleče kot jara kača vse do danes, zato se filmarjem povsem upravičeno trga film. S približevanjem Evropski uniji je tudi naša država leta 2001 postala 26. članica Euroimagesa, sklada Sveta Evrope za koprodukcijo, distribucijo in prikazovanje evropskih filmov, potem ko je že leto prej vstopila v projekt s finančnim deležem tega sklada, mednarodno koprodukcijo *Nikogaršnja zemlja* (2001), ki je, nagrajena z oskarjem, preseгла vsa pričakovanja uspešnosti, celo v globalnem merilu.

Slovenski film se je v drugi polovici devetdesetih let, po petnajstletnem kriznem obdobju, po dezintegraciji Vibe na začetku prejšnjega desetletja, po poosamosvojitvenem, politično delegiranem in filmu nenaklonjenem kulturniškem ministromanju, ki je skupaj z "ekspertnimi skupinami" in prijateljskimi navezami sproduciralo serijo filmskih polomij, končno postavil na noge. Predvsem po zaslugi filmsko kultivirane, svetovljanske mlajše generacije, ki ji je film pomenil najprej ustvarjalni izziv, šele nato delo, zaslužek in način preživetja. Že na drugem festivalu domače televizijske in filmske produkcije v Portorožu je nizkoprorračunski Burgerjev *V leri* (1999) na en mah opravil z vsemi "hibami" slovenskega filma, od scenarijske – "da ne prinaša preprostih

zgodb o preprostih junakih s preprostimi problemi v preprosti družbi" (citirano po Igorju Koršiču), da se ne zna soočiti z realnostjo, da je zatežen namesto humoren in duhovit – do tiste najhujše, najbolj usodne – da sploh nima občinstva. Film *V leri* je bil v predkolosejskem obdobju, podobno kot Anžlovarjeva *Babica gre na jug* (1991) in Košakov *Outsider* (1997), eden prvih in hkrati zadnjih, če ne upoštevamo izjemnega uspeha Anzeljčeve *Zadnje večerje* (2001) že v novem tisočletju, ki jim je uspelo v kino privabiti več gledalcev kot njihovim holivudskim megaprorračunskim konkurentom.

Čeprav je v zadnjih dveh letih našim filmom uspelo prodreti na vse najpomembnejše evropske filmske festivale razen canneskega, se je v zadnjem letu, po odprtju Koloseja, kjer so nedavno našli že dva milijona obiskovalcev, število gledalcev slovenskega filma prepopolovilo. *Kruh in mleko* (2001), v Benetkah z zlatim levom prihodnosti nagrajen prvenec Jana Cvitkoviča, je komaj dosegel številko 30.000, pri čemer je postalo jasno, da lahko ostali, ne glede na njihovo bolj umetniško ali komercialno intenco, računajo na zgolj 15.000 potencialnih gledalcev. Ravno zaradi očitnega dejstva, da slovenski film kratkoma ne more biti komercialen, bi moral nov filmski zakon, ki je v pripravi na Ministrstvu za kulturo, nujno poskrbeti za ustrezne načine obdavčenja tistih, ki to so. Če seveda sploh obstaja politična volja in zavest o filmu kot scenskimi umetnostim, likovni umetnosti, glasbi in literaturi enakovrednemu umetniškemu izrazu. Na začetku 21. stoletja končno tudi na Slovenskem.

Kje je torej dober, uspešen, prepoznaven slovenski film, kot si ga je v *Paradigmi 99* z nastopom funkcije direktorja Filmskega sklada zamislil Filip Robar Dorin? Tu, pred nami, čeprav ga večinoma slabo vidimo, ker precej potuje po tujih filmskih festivalih, pobira nagrade, ki pa v zavesti povprečnega slovenskega gledalca na enem od najbolj amerikaniziranih evropskih filmskih prostorov ne pomenijo in niti ne morejo pomeniti prav dosti. Ob pomanjkanju filmske vzgoje in kulture se bo film vedno bolj enačil s svojo izključno tržno in kvazi zabavno "vrednostjo", z industrijo in tehnologijo reciklirajočega se podobarstva. O umetnosti pa kdaj drugič. •



VZGOJA FILMSKEGA DUHA

danko štrajn

VZGOJA POGLEDA

V Franciji sta 14. decembra 2000 takratna ministrica za kulturo in komunikacijo, Catherine Tasca, ter takratni minister za vzgojo in izobraževanje, Jack Lang, objavila načrt *"Film v šoli"* (*Cinéma à l'école*).¹ Načrt se je vpisal v širši okvir razvijanja umetnostne in kulturne vzgoje v otroških vrtcih, osnovnih in srednjih šolah. V petletnem obdobju naj bi potemtakem v francoskem šolstvu pripravili nove programe te vzgoje, prenovili naj bi srednješolske programe, opravili posebna izobraževanja učiteljev in vzpostavili partnerska razmerja med svetom umetnosti ter svetom vzgoje in izobraževanja. Leta 2001 se je izvajanje načrta že začelo, pri čemer sta oba ministra – kot je razvidno iz različnih sporočil za javnost – poudarila, da se glede umetnostne in kulturne vzgoje načrt naslanja na dotedanje izkušnje in pravzaprav zagotavlja kontinuiteto tovrstnega izobraževanja.² Cilj načrta *"Film v šoli"* je formuliran dokaj enostavno: posredovanje osnovne kulture filma kot umetnosti. Do tega "enostavnega" cilja pa vodi epistemološko, pedagoško in organizacijsko dokaj podrobno premišljena in elaborirana vzgojnoizobraževalna dejavnost. Med drugim je kajpak takoj opazna poudarjena raba digitalne tehnologije. Če ne naštevamo veliko zanimivih podrobnosti, je opazno, da je hrbenica celotnega fleksibilno zastavljenega načrta serija posebnih DVD plošč, ki pa so zasnovane na način "multiplih horizontov". To pomeni, da so posamezne plošče, ki bodo uporabljane tudi v povezavi z obiski kinematografov, narejene predvsem tako, da bodo različni aspekti prišli v poštev na različnih stopnjah izobraževanja. Filmi na DVD naj bi ne bili tako imenovani otroški filmi, ampak naj bi posredovali najvišjo in najuniverzalnejšo idejo o filmu. Hkrati bodo ti "učni pripomočki" (kot bi jim nemara rekli v slovenski pedagoški latovščini) uporabni tudi za bolj klasične vidike vzgoje in izobraževanja, kot so pouk jezikov, ustno izražanje in spoznavanje drugih civilizacij. V drugi razsežnosti bodo posamezne DVD plošče posredovale razlage "filma kot jezika". S pomočjo ilustracij bodo torej pojasnjevale pojme, kot so plan, zorni kot itd. V tretji razsežnosti pa – kot si lahko mislimo – bodo učenci, "zahvaljujoč novim sredstvom digitalne produkcije, mini DV kameri in preprostim programom računalniške montaže", seznanjeni s prakso izdelave audio-vizualnih proizvodov. K temu je treba prišteti še vrsto drugih vidikov kot npr. serijo knjžic v sodelovanju s *Cahiers du cinéma*, ki naj bi v sintetičnih študijah vzgajale gledalčev pogled, posebne pripomočke za učitelje itd. Tu nimamo namena podrobneje poročati o dogajanjih na področju filmske vzgoje v francoskem šolskem sistemu, kjer je bilo že doslej tovrstni vzgoji posvečeno veliko več

1. Vir informacij o načrtu *"Film v šoli"* in o njegovem uvajanju so kajpak internetne strani francoskega Ministrstva za vzgojo in izobraževanje: <http://www.education.gouv.fr/>

2. Ker je načrt modernizacije te vzgoje nastal v času socialistične vlade, bi se zdaj lahko spraševali, ali se bo njegova izvedba nadaljevala tudi pod novo, desno obarvano vlado?

pozornosti kot v večini drugih držav. Pravkar potekajoča prenova te vzgoje v okviru vse "umetnostne in kulturne vzgoje"³ signalizira vrsto pomembnih vprašanj in ugotovitev, ki označujejo odločilno vlogo filma (in vseh njegovih nadaljevanj ter tehnoloških premen na področju proizvodnje audio-vizualnega) za konstitucijo družbenosti, če se izrazimo zelo na splošno. Francoska država je med tistimi redkimi, ki to jemljejo dokaj resno, predvsem pa se odlikuje s pristopom k problematiki tovrstne vzgoje, ki ni predvsem utilitaren. Vseka-kor je gotovo, da je tovrstna državna pozornost za filmi vzniknila iz dejanskosti, v kateri sta film kot tak in njegova strukturno determinantni položaj v reprodukciji simbolnega univerzuma industrijskih in postindustrijskih družb neizogibno postala "vzgojnoizobraževalna vsebina". Pojem "dejanskosti" je v tej zvezi kajpak treba jemati predvsem kot oznako prostora, v katerem pač figurirajo simbolno opredeljena družbena razmerja/razmerja družbenosti. V tem smislu torej govorimo o "dejanskosti" kot o predpostavljene okviru, hipostazirani "zunajsubjektivnosti", kjer se odigravajo vzpostavljanje realnosti prek simbolnih posredovanj, dejavnost prepoznavanja realnosti, spregledovanja konstitucije realnega ..., pri čemer je vse skupaj v seštevku pravzaprav realnost – kakor se le-ta postavlja nasproti fikciji. Govornik seveda o dialektiki, ki jo je filozofija s svojimi spoznavnimi teorijami praviloma zaključevala z odprtimi vprašanji ali z wittgensteinovsko samoomejitvijo, freudovska psihoanaliza pa ji je v strukturalni dešifraciji nemara dokončno oporekla trdnost v iluzorični samogotovi postavljenosti subjekta, ki samega sebe vidi kot objekt. Za kaj gre v tem pogledu, Julija Kristeva dovolj razvidno pojasnjuje v razlagi Freudovih pogledov na jezik: *"Freud ugotavlja neustreznost (inadéquation) neravnotežje med seksualnim in verbalnim. To, kar govoreče bitje pravi, ne zajema seksualnosti. Seksualnosti se ne more izreči ali se je vse-kakor ne more izreči povsem. Lacan povzame to idejo, ko zatrdi, da 'užitek ni cel' in da 'se ne da izreči cele resnice'."* (Kristeva, Julija. 1996: *Sens et non-sens de la révolte*. Pariz, Fayard, str. 72) Glede na temeljnost in konstitutivnost seksualnosti za "govoreče bitje", ni čudno, da se neustreznost je med jezikom in seksualnostjo takoj razume v daljnosežnih posledicah za pojem resnice, ki lahko deluje hkrati kot vez in kot temeljni razcep med subjektivnim in realnim nasploh. Kako se v ta razcep umešča (torej hkrati, kako se postavlja kot vez) reprezentacija "besed in stvari", je bilo že velikokrat na veliko načinov razloženo, pri čemer na nobenem koncu razlage ni usahnila potreba po ponovni in ponovni elaboraciji. Za naš tukajšnji nekoliko skromnejši namen je pomembno, da je reprezentacija realnosti (besed in stvari ...) hkrati produkcija, še zlasti "ne nazadnje" estetska produkcija. Če je le-ta večinoma proizvodnja fikcije, proizvodnja domišljjskih objektov ipd., se nam fikcija v zgoraj omenjeni dialektiki pokaže v svoji nenadomestljivi produktivni funkciji za razsežnost realnosti. Prav v tem, da je fikcija proizvodnja "ne-realnosti", da je neizbežno brez izjeme in vedno reprezentacija, je torej tudi oznaka "resnice" v njeni končni in "celostni" neizrek-ljivosti.

Ali bi se nam ta dialektika kazala tako brez obstoja filma in reprezentacijske prakse, ki jo reproducira filmska (in vsa audio-vizualna) produkcija? To je tisto retorično vprašanje, ki je postavljivo ravno zato, ker realnosti, ki je nastala skupaj z nečim, "brez tega" sploh ni. "To" je v našem primeru prav film in reprezentacijska praksa, ki jo filmska produkcija pač omogoča. Če na prvi naivni ravni rečemo, da gre za reprezentacijsko prakso, ki "podvaja realnost", smo naredili prvi korak k temu, da uvidimo, kako je to "podvajanje" veliko več kot golo razmerje upodobljenega in podobe. Ne nazadnje je vpisano v red stvari kot kompleksna proizvodnja realnosti, ki je usmerjena na perceptivni aparat. V primeru filma – vse skupaj se kajpak začne s fotografijo – je reprezentacijska praksa zelo posebna in po svoji neizmerljivi kompleksnosti presega zmožnosti prejšnjih reprezentacijskih praks, kar je seveda posledica objektivirajočega učinka

3. Morda s teoretsko kritičnega aspekta ni povsem zanemarljivo to, da je uveljavljeni strokovni pedagoški slovenski prevod termina *"éducation"* sicer *"vzgoja in izobraževanje"*, vendar pa v primerih zadnjih šolskih predmetov v slovenščini govorimo samo o *"vzgoji"*.

kinematografske mašinerije. To je kajpak šele začetek, od katerega naprej deluje kinematografska mašinerija, ki je vpletena v konstrukcijo družbenosti. Le-to je mogoče še najbolj razložiti s pomočjo koncepta kulture. Skratka, delovanje kinematografske mašinerije, ki je zgodovinska podlaga za delovanje vsega pogona avdio-vizualne produkcije in konsumpcije, odločilno zaznamuje epoho, v kateri je mogoče govoriti o naravnem, spontanem itd. samo še kot o minulih fantazmatičnih objektih nedokumentiranega spomina. Adorno je to dejstvo zaznal v terminih izgube spontanosti subjekta, zaznal je destrukcijo subjekta in, paradokсно, ni videl prepričljivosti rešitve, ki jo je predlagal Benjamin v svojem dialektičnem konceptu množične kulture. Seveda, njegov problem je bil v tem, da se je z Benjaminovim konceptom spremenilo področje relevantnosti estetike, ki bi ob konsekvencem upoštevanju Benjaminovih premis o "izginjanju avre" pravzaprav izgubila umetnost kot svoj objekt. Na tej točki Adorno ni mogel popustiti.

Kot vemo, je vsaj od časov gramatikalizacije jezikov "vse" ujeta v "umetne" konstrukcije. Percepcija, ki je ne bi pogojevali koncepti, okvirji, konteksti, pravila – pogosto in zdaj vse bolj tudi v reflektivni kognitivni formi –, ni več mogoča, pri čemer nam to "dejstvo" lahko postane očitno prav spričo filma. Koliko je film, ki je na področju družbene reprodukcije vzpostavil, dopolnil in aktualiziral konstitutivnost reprezentacijske prakse za vse vrste pojmov realnosti, od konsenzualne do ideološke, vplival na razkritje mnogih pedagoških iluzij, je seveda težko natančno reči; gotovo je samo to, da nedvomno je vplival. Kljub še vedno navzočemu vztrajanju številnih pedagoških nazorov na pojmu resnice in s tem na stališču postavljenosti in obvladljivosti ciljnosti pedagoške prakse pa je že povsem razvidna za taka stališča "subverzivna" dekonstrukcija; avtoriziranega mesta posedovanja in izrekanja resnice ni več in izginilo je tudi od tam, kjer je še najdlje vztrajalo: iz šole. Od tega je ostala samo še konstrukcija razmerja med učitelji in učenci, podlaga same organizacije učnega procesa, pri čemer je že jasno, da so "šolske resnice" samo ene od mnogih plati mnogovrstne ponudbe na trgu resnic. Če bralcu ni povsem jasno, o čem pravzaprav govorim, naj si prikljče v spomin nenehne tožbe, ki se v različnih inačicah ponavljajo od samih začetkov vizualne in avdio-vizualne produkcije (realnosti). Kolikokrat je bil film (pozneje televizija, še pozneje računalniki itd.) obtožen za "kvarjenje mladine", za motenje njenega delovanja, kajti šoli je takorekoč spontano izpodbijal njeno avtoriziranost glede na "resnico" z vsebovanim etičnim ali moralističnim poudarkom.⁴ To pomeni, da je "šola" spričo filma in kasneje spričo vsega avdio-vizualnega "univerzuma" izzvana k temu, da se sooči s to zunajšolsko realnostjo in da se hkrati sooči z učenci, ki so vse bolj (v dobi vseprisotnosti televizije pa skoraj povsem) akulturirani v družbeni kontekst, ki je tako rekoč eno s svojimi avdio-vizualnimi reprezentacijami – bodisi s fikcijskimi bodisi z dokumentarističnimi. Učenci torej vstopijo v šolo, ko so že gledalci filmov (televizije itd.), in v nasprotju z npr. branjem in računanjem jih šola ne more "še naučiti" gledati filmov. Kar šola lahko počne, zadeva območje reflektivnosti. Gre za to, da pravi objekt njene pedagoške dejavnosti ni toliko predvsem razlaganje in pojasnjevanje tistega, "kar vidimo", ampak je njen objekt sam pogled, kar je oznaka subjektivne dejavnosti z vsebovanimi učinki delovanja nezavednega in zavednega. Pogled je torej neposredno neujemljiv v verbalno razlago. Ampak to ne pomeni, da ga ni mogoče urediti in ostriti zlasti posredno, torej tako, da ga prakticiramo. Kolektivni okvir, ki ga zagotavlja šola, to prakso lahko omogoči v formi, ki se lahko kar najbolj približa razumevanju "pogleda drugega", kar pomeni, da bi se šola lahko prav prek filmske vzgoje približala temu, da bi opravila s problemom "razsrediščenega subjekta". Kot vemo,

4. Na strani filma je ta vidik velikokrat našel svoj izraz v vrsti bolj ali manj posrečenih upodobitev šole, ki so z namenom ali brez njega ironično odslikavale "šolsko realnost". Spomnimo se zlasti Sternbergovega *Plavega angela*, pri čemer je dejstvo, da gre za filmsko upodobitev sesutja pedagoške realnosti prek subjektivne destrukcije osebe profesorja Unratha, kajpak zelo pomenljivo za doslednejši razmislek o razmerju filma in pedagoških sistemov.

ob siceršnjem zavedanju tega, da je obdobje humanistično razumljenega subjekta minilo, šole še vedno vzgajajo "osebnost", kar je pač surogatna konkretizacija koncepta subjektivnosti, ki se je izoblikovala v meščanski epohi. Pedagoški tradicionalizem je potemtakem neizbežno ovira vzgoji pogleda v reflektivni praksi filmske vzgoje, kakor so jo za zdaj najboljše koncipirali v francoskem šolstvu.

Glede na to, da se v šolski kurikulum na vseh področjih vednosti in znanj vedno "prevede" teorija, je jasno, da za oblikovanje filmske vzgoje kot šolskega predmeta ni dovolj samo obstoj filma, kinematografa, filmske industrije, televizije itd. dokler tega obstoja, delovanja in učinkovanja reflektivno ne zajame vsaj minimalna teorija. Seveda je teorija filma glede na vrsto drugih teorij nekoliko specifična, pa ne samo zato, ker je skupaj z objektom svojega proučevanja pač "mlada", ampak zato, ker pri filmski vzgoji ne gre za poučevanje in proučevanje same teorije (kot npr. v primeru gimnazijske filozofije), ampak za aplikacijo njenih uvidov za pedagoško interakcijo, ki šele v predpostavljenelem učinku proizvede reflektivnost pogleda. Taka reflektivnost se nato lahko vpiše v slehernikovo razumevanje družbenega, dojemanje svoje lastne družbenosti in individualnosti, v njegove "kognitivne zemljevide", po katerih se sploh orientira v socialnem kontekstu. Glede na to seveda filmska vzgoja ne more funkcionirati na podlagi finalističnega koncepta; vsakršna zamisel o proizvodnji (vzgoji) osebnosti – v okviru tako ali drugače ideološko motivirane konstrukcije subjekta – jo seveda zanika v njenem pojmu. Kolikor tovrstni pedagoški koncepti, ki so vladali v razmeroma kratkem času (pravzaprav v večjem obsegu kakega poldruga stoletja) obstoja javnega šolstva ravno v svoji deontološki nameri proizvodnje subjekta, kar povzema termina "vzgoje", pravzaprav težijo k določitvi mesta ciljne osebnosti v družbenem kontekstu, pa vzgoja pogleda predvsem odpira družbeni prostor za samoidentifikacijo subjekta. Če s prvega stališča vzgoja predpisuje okus, je le-ta z drugega stališča relativiziran.

Filmska vzgoja v Sloveniji ni nikoli bila niti dovolj sistematična niti dovolj definirana, še zlasti ne v okviru uradno določenih kurikulumov, niti ni bila ustrezno dimenzionirana glede na druge umetnostne vzgoje ..., bila pa je vendarle navzoča – če ne drugače kot problem glede na njeno umestitev v kurikulum, glede na različne didaktike in ne nazadnje glede na osnovne koncepte. Gotovo je za toliko njene navzočnosti v vzgojnoizobraževalnem procesu, kot je je vendarle bilo (včasih tudi na povsem primerljivi ravni z drugimi državami), treba pripisati nekaterim entuziazmom v organizacijah zunaj šol in v šolah samih. *Ekran* je v svojih začetkih bil revija, ki je – hkrati z uvajanjem sodobne teorije filma na mednarodno primerljivi ravni – veliko pozornost posvečala tudi filmski vzgoji in njenim problemom. Redna rubrika o filmski vzgoji je bila morda manj predmet pozornosti, kot so bili drugi prispevki, med katerimi je že bilo mogoče slutiti, da se v mnogih pogledih (ideološko in tradicionalistično) zavrta slovenska humanistika prebija k mednarodnemu dialogu na zanjo nenavadnem interdisciplinarnem področju teorije filma. Tradicionalna slovenska humanistika, še zlasti pa nekateri gurugi in gurujke slovenske pedagogike, ki so nekoč z alibijem socializma zaščiteno "vzvišeno in plemenito" pedagoško poslanstvo po političnih spremembah hitro preoblekli v ideologijo "celostnosti" in vsakršnih "etosov" ter s tem razkrili globoko konservativnost svojih nauk, si seveda še danes niso na jasnem o pomenu te teorije. Spričo institucionalnih okvirjev, ki humanističnemu tradicionalizmu z alibijem zaščite nacionalne identitete dajejo kratkoma veliko oblasti (na univerzi, na raziskovalnem področju, v območju "kulture" itd.), je teorija filma v Sloveniji še vedno marginalizirana. To je seveda problem druge diskusije na kakem drugem mestu, vsekakor pa je v tem treba iskati vzroke za slovensko zaostajanje tudi na področju koncipiranja in prakticiranja filmske vzgoje na različnih ravneh vzgoje in izobraževanja. V času, ko je *Ekran* ohranjal rubriko o filmski vzgoji, je to bila problematika, vsebovana v sami teoriji filma, ki je bila takrat (torej v šestdesetih letih) na pragu semiološke revolucije, po kateri se je samo področje teorije filma razširilo, preoblikovalo in formiralo v vrsto različnih specializacij, kar se je v *Ekranu* vedno zrcalilo. Vpra-

SPREMEMBA FOKUSA

šanje vzgoje pogleda (filmske vzgoje) ostaja odprto nemara v spremenjeni povezavi s socialno-intelektualnim kontekstom, ki ga je *Ekran* oblikoval v štiridesetih letih svojega delovanja, pri čemer ne gre spregledati pomembnih konsekvenc na področju komuniciranja in publiciranja filmske teorije. Če se vrnemo k odprtemu vprašanju filmske vzgoje, je seveda treba reči in priznati, da je brez nje gotovo mogoče shajati; od tega, ali se taka vzgoja izvaja ali ne, najbrž ni bistveno odvisen obisk kinematografov, zanimanje mladeži za vsakovrstne avdio-vizualne atrakcije itd. Vzgoja pogleda se namreč vpisuje v območje kvalitete vzgojnoizobraževalnega procesa. Način, na katerega so zastavili te stvari v Franciji, pač priča o kulturnem kontekstu in razviti pedagoški teoriji, ki sta podlagi za uvajanje odprtega koncepta, ki bo najbrž proizvedel učinek rasti kvalitete francoskega šolstva in bo posledično vplival na formiranje ravni družbene refleksivnosti nasploh. Pri tem pa ne smemo pozabiti, da je mogoča tudi filmska vzgoja s tradicionalnih in konservativnih izhodišč, kot je npr. mogoča državljanska vzgoja, ki bolj poudarja patriotizem in celo nacionalizem kot pa demokratične naravnosti.⁵ Različne zamisli o vzgajanju "kritičnih osebnosti", ki naj bi jim "končno obliko" dala prav medijska vzgoja (z vsebovano filmsko vzgojo), zamisli o "izboljševanju okusa" učencev itd. v svoji vrednotno pozitivni drži razkrivajo zamisel o indoktrinaciji. Kaj takega v primeru filma seveda praktično ne more uspeti, lahko pa preizkušanje takih zamisli v šolski praksi diskreditira sam koncept filmske vzgoje. Zato je morda čas, ko bi kazalo v *Ekranu* vprašanje filmske vzgoje spet postaviti in soočiti s teoretskimi dosežki na področju filmske publicistike, ki nemara skorajda po čudežu v Sloveniji vendarle niso zanemarljivi. •

5. Pravzaprav je bila državljanska vzgoja doslej veliko bolj nekakšna patriotska vzgoja kot pa vzgoja, namenjena avtonomni, k politični participaciji usmerjeni subjektivni naravnosti učencev. Tako imenovana demokratična državljanska vzgoja je za zdaj, z izjemo nekaterih dežel v Evropi, večinoma še podvržena različnim "identitetnim" interpretacijam. Podrobnejša primerjava med šolskimi kurikulumi različnih dežel bi najbrž pokazala korelacijo med filmsko vzgojo in demokratično državljansko vzgojo.

BIBLIOGRAFIJA:

- BORDIEU, P. (1979): *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard University Press.
- DEBELJAK, A. (1999): *Na ruševinah modernosti: institucija umetnosti in njene zgodovinske oblike*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- DURING, S. (ur.) (1993): *The Cultural Studies Reader*. London, New York: Routledge.
- ECO, E. (1972): "Towards the Semiotic Enquiry Into the Television Message." V: *Working Papers in Cultural Studies No.3*. Birmingham: BCCS. Povzeto po: Watson, J. (1998): *Media Communication: an Introduction to Theory and Process*. Houndmills: Macmillan Press.
- GRAMSCI, A. (1955): *Pisma iz ječe*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- HALL, S. (1973): "The Determination of News Photographs." V: Cohen, S. Young, J. (ur.): *The Manufacture of News*. London: Constable. Povzeto po: Watson, J. (1998): *Media Communication: an Introduction to Theory and Process*. Houndmills: Macmillan Press.
- HALL, S. (1981): "Notes on Deconstructing the Popular." V: Raphael Samuel (ur.): *People's History and Socialist Theory*. London, New York: Routledge.
- HOLLOWS, J., Jancovich, M. (1995): *Approaches to Popular Film*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- KLINGER, B. (1994): *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.
- MOORLEY, D. (1980): *The 'Nationwide' Audience*. London: British Film Institute.
- POTTER, J. W. (1998): *Media Literacy*. London: Sage.
- STRINATI, D. (1998): *Introduction to Theories of Popular Culture*. London, New York: Routledge.
- TURNER, G. (1993): *Film as Social Practice*. London, New York: Routledge.

"Ta nezanesljiva priča se v svojem pisanju spominja mnogih nepomembnih podrobnosti, medtem ko se nekatere življenjsko pomembne stvari izmikajo njenemu opažanju ali jih preprosto pozablja. Ampak ker njeno pisanje ne more imeti nikakršnega vpliva na Vaša mnenja, saj ta obstajajo in so se formirala že davno, naj ji bo dovoljeno, da piše tako, kakor misli, da je potrebno."

Dario Džamonja

Beethovnova ulica. Iz lokacije, ki označuje spodobno pizzerijo, je fasadni okras na začetku devetdesetih zame prejel predvsem filmske označevalce. Začelo se je s plakatom, ki je, preoblečen v črno-belo fotokopijo, v avli fakultete sramežljivo agitiral za ogled filma *Divja horda*. Z rahlim nezaupanjem sem tisti večer stopal skozi velika vežna vata meščanske hiše, se izognil napol odprtim kontejnerjem in se napotil k postavi, ki je stala ob vratih na slabo razsvetljenem dvorišču. Od tam sem se po stopnicah spustil v dvorano z nekaj deset sedeži in se znašel v prvem poskusu kultivacije filmskega občinstva, ki sem mu bil priča.

Na črnem odru pred majhnim platnom je stolček čakal na sivolasega gospoda, da odloži svoj črni plašč in klobuk. Kovinske zaponke na njegovih vojaških čevljih so mežikale v polmrak dvorane. Plakat je bil pred projekcijo najavil še predavanje, ki naj bi poskušalo razkriti raznovrstne dimenzije konstrukcije in mitologije ameriškega filmskega junaka. Šlo je za posebno mešanico filmske teorije, filozofije in analize posameznih tekstov.¹ Tako je bilo razbrati tudi iz spremljajočega gradiva – fotokopij formata A4 s kakšnimi tremi stranmi pomanjšanega teksta in naslovnico –, kamor sem si napol skrivoma zapisoval misli, naslove knjig in napačno črkovana imena avtorjev. In prav nedavno odkritje enega takšnega zmečkanega snopa mi je ponudilo provokativno iztočnico za pričujoče razmišljanje, da je prihodnost Filma v slovenskem prostoru odvisna predvsem od uspešne kultivacije občinstva.

S te perspektive pa se, bolj kot produkcija in distribucija, kot ključnega pomena izrisuje tretji, pri nas zapostavljeni člen celotnega procesa – konsumpcija. Povedano drugače, ključno vlogo "igrajo" gledalci in njihova percepcija migetajočih podob na platnu z vso raznovrstnostjo načinov in namenov njihove uporabe.

To pa implicira temeljito spremembo teoretskega fokusa, ki jo vidim kot nujen predpogoj za uspešnost kakršnegakoli dvigovanja ravni "filmske kulture".² Kar pomeni: iztrgati primat nad filmskim diskurzom iz rok filmskih kritikov in postmodernističnega brbljanja v stilu "anything goes" ali "k' r' nekdo k' r' neki", kot bi temu rekli po domače, ter ga nadomestiti s "celovito" filmsko teorijo. Slednja pa bi morala opustiti primat filmskega teksta, varni, samozadostni mikrokozmos literarno-formalističnih, auterskih in psihoanalitičnih pristopov, ter se "vreči v življenje", če si sposodim besede moža s kamero. To pa z drugimi besedami pomeni prestaviti proučevanje filma v okvire medijskih in kulturnih študij. Prav slednje ponujajo celo vrsto ključnih mehanizmov in spoznanj, ki nam omogočajo proučevanje pojava v njegovi

1. Termin "tekst" v pričujočem besedilu ne pomeni "napisanega besedila" ampak se nanaša na film ali na množično medijska sporočila in kulturno produkcijo na splošno.

2. Pričujoče besedilo se tako osredotoča predvsem na spremembo teoretske misli in ne ponuja dejanskega programa ali predlogov izvedbe projekta kultivacije filmskega občinstva. Seveda lahko takoj na začetku priznam tudi rahlo utopično manifestni podton prihajajočih vrstic, vendar s tem nikakor ne bi želel razvrednotiti njihovega sporočila. Prej obratno.

totalnosti. Nenazadnje je tovrsten transfer nujen že zato, ker je film, kot pravi znani naslov, predvsem družbena praksa (Turner 1993).

Najpomembnejše dognanje kulturnih študij (*Cultural Studies*) je nedvomno koncept aktivnega občinstva, ki pomena ne vidi kot lastnost formalnih elementov (teksta), ampak kot mentalni produkt posameznega gledalca. Pri tem imata primarno vlogo prav neenoznačnost (polisemičnost) teksta ter posameznik kot mesto boja za produkcijo pomena, ki se odvija v kontekstu širšega hegemoničnega ideološkega boja in je pogojena, denimo, s posejstjo kulturnega kapitala. Poglejmo si sedaj поближе nekatere ključne implikacije tovrstnega epistemološkega zasuka.

Ena od pglavitnih prednosti, ki jo kulturne študije nudijo proučevanju filma, je ta, da omogočajo hkratno proučevanje družbenih, kulturnih in individualnih momentov ter njihovo spreminjanje v času. Prav to pa je točka, kjer dominantna paradigma – estetsko-formalistični pristopi, *le politique des auteurs* in lakanovska psihoanaliza – naredi nedopustno pojmovno sploščitev. Družbena realnost je namreč precej bolj kompleksna in večplastna, kot ji je dominantna paradigma s svojo osredotočenostjo na estetsko-tekstovne dimenzije pripravljena priznati.

Kulturne študije po drugi strani obravnavajo film primarno kot družbeno komunikacijo. Kot taka neizbežno poteka znotraj kulture kot splošnega sistema za (re)produkcijo smisla. Kultura je tako pojmovana kot dinamičen proces produciranja obnašanj, praks, institucij in pomenov, ki sestavljajo družbeno existenco. Pri tem pa je potrebno poudariti, da so ti pomenski okviri spremenljivi, da so predmet in arena boja za hegemonično prevlado. Hegemonija tako predstavlja nekakšno kontinuirano obliko iskanja sprejemljivih upravičevanj in pogajanja o možnostih družbenega soglasja (During, 1993: 4). Pri tem je potrebno upoštevati, da hegemonija, kot opozori že Gramsci (1955), vedno deluje ideološko, saj objektivizira in univerzalizira določene družbene norme, vrednote in pravila.³ To pa lahko navežemo na drugo pomembno predpostavko, ki jo za proučevanje filma ponuja tradicija kulturnih študij. Gre za spoznanje Saussurjanske lingvistike, da je jezik kulturni produkt, da obstaja razlika med denotacijo in konotacijo, v kateri se skriva družbena dimenzija jezika. Iz tega sledi, da pomeni v filmu tako niso preprosto lastnosti določenih znakov in ureditve posameznih elementov, ampak se vedno formirajo v relaciji teksta do občinstva in širšega družbenega konteksta.

Tekst je tako le zakladnica in sprožilec mnogoterosti pomenov, ki jih gledalec formira glede na svoje predispozicije in kompetence, ki jih Bourdieu zajema v pojmu kulturni kapital.⁴ Zaradi zgoraj povedanega je treba upoštevati raznovrstne rezultate, ki lahko znatno odstopajo od t.i. zaželenega branja.⁵ Kategorije, ki sta jih v kulturne študije ločeno vnesla Hall (Hall v: Watson, 1998: 34–53) in Eco (Eco v: Watson 1998: 34–53), temeljijo na gradaciji (ne)sprejemanja zaželenega branja, ki ga komunikator (npr. režiser) kodira v sporočilo (film). Tako lahko gledalci izvajajo dominantno-hegemonsko (*dominant*), pogajalsko (*negotiated*), opozicijsko (*oppositional*) ali zmotno (*aberrant*) branje. Pri tem gre pri prvem za neposredno dekodiranje zaželenega branja, drugo implicira njegovo delno "izpraševanje", tretje pa njegovo subverzijo. Zadnja kategorija predpostavlja "neuspešno" branje, ki je odvisno, denimo, od posesti kulturnega kapitala.⁶ Še bolj aplikativen koncept za proučevanja filma pa ponuja pojem medijske pismenosti (*media literacy*).

Medijska pismenost je perspektiva, s katere se posameznik izpostavlja medijskim sporočilom in interpretira njihove pomene (Potter, 1998). Ta perspektiva pa se konstruira s pomočjo struktur znanja. Prednost tega koncepta je v tem, da medijska pismenost ni pojmovana kot statična kategorija, ampak kot kontinuum, znotraj katerega posameznik neprestano zavzema in

3. Ključni moment ideologije je prav ta, da legitimizira delovanje vladajočnega družbenega segmenta prav s tem, da svoje norme in pravila predstavlja kot naravna, univerzalna in nevprašljiva. Rezultat boja za hegemonijo je tako konsenz, ki poskuša razrešiti konflikte znotraj ideologije in kot tak naslavlja tudi interese in želje vladanih sil.

4. Pojem kulturnega kapitala predpostavlja, da so kulturne kompetence in dispozicije posameznika (npr. okus) družbeno pogojene. Razlike v okusih tako niso idiosinkratične izbire, naravna dejstva ali trivialne podrobnosti ampak izhajajo iz specifičnih družbeno-ekonomskih kontekstov in odražajo različne dostope do izobraževalnih in ekonomskih resursov (Bourdieu, 1979).

5. Nekateri avtorji, kot npr. Garnham, postavljajo pod vprašaj koncept zaželenega branja saj da preveč spominja na trditve o "pravem" branju teksta. Vendar je potrebno pri filmu v prvi vrsti upoštevati predvsem intencionalnosti komunikacijskega procesa; sporočila množičnih medijev so vselej producirana z določenim namenom, ki ga lahko razkrivamo kot zaželeno branje.

6. Točneje, odvisna je od neposedovanja določene vrste kulturnega kapitala. To ne pomeni, da za polno dojetje popularne kulture ni potreben kulturni kapital, ampak da je za dojetje popularne kulture potreben drugačen kulturni kapital kot npr. za dojetje t.i. klasične umetnosti.

razvija različne stopnje. Koncept je holističen in obsega štiri med seboj povezane dimenzije: kognitivno, emocionalno, estetsko in moralno, ki določajo posameznikovo sprejemanje medijskih tekstov. Kot pravi Potter (ibid.: 5–17), medijska pismenost določa stopnjo kontrole, ki jo posameznik lahko vrši nad medijskim sporočilom (tekstom).⁷

S komunikološkega gledišča tako gradi "dominantna" tradicija (za razliko od kulturnih študij) na nizu nedopustnih napak. Njeno razumevanje delovanja medijev, njihovih sporočil ter gledalcev, še vedno temelji na modelu hipodermične igle. Povedano drugače, gledalce pojmuje kot nemočne, pasivne prejemnike manipulativnih, vselej enako razumljivih sporočil, pri čemer poteka to enostopenjsko zavajanje anonimnih množic v nekakšnem kulturnem vakuumu.⁸ Pri tem ne samo da zanemarja dejstvo, da so pomeni in znaki vselej v procesu spreminjanja in razvoja, s tem ko postajajo arena za boj, mesto dialoga in debate med različnimi družbenimi skupinami (Volosinov v: Hollows, Jannovich 1995: 183; Barthes v: Strinati, 1998: 115), temveč zanemarja tudi pomembnost, ki jo posamezniki pripisujejo samemu aktu "konzumiranja" medijskega teksta. Izvrsten primer "zgodovinske dimenzije" konotacije poda na primer Klinger (Klinger, 1994), medtem ko dober primer drugega ponuja Morley (Morley, 1980) z ugotovitvijo, da lahko pomen, ki se pripisuje samemu aktu branja določenih tekstov, nasprotuje ali pretehta pomene posameznega teksta. Kot gre znani stavek: *There is more to cinema-going than seeing films.* "Pri filmu gre tako večkrat za navado, ritual, za prodajo načina socializacije ali pridobivanje kulturnega kapitala, kot pa za prodajo posameznega teksta." (Ibid.) Povedano drugače, zadovoljstvo občinstva ne izhaja zgolj iz narativa, temveč se gleda v kontekstu, ki je hkrati tekstualen in družben.

Dominantna paradigma vidi film predvsem kot skupek vnaprej obstoječih oblik, konvencij, odnosov, estetskih kategorij in pomenov. Pri tem pa ponavadi spregleda dejstvo, da vsak gledalec poleg raznovrstnih vzgibov v kinodvorano prinaša svojo partikularno osebnost in tudi medijsko zgodovino, ki ni ne popolna ne kronološko skladna z dejansko kronološko zgodovino medija, kot to pri svojih ocenah radi predpostavljajo, denimo, filmski kritiki. Eden pglavitnih očitkov dominantni paradigmi je prav njen univerzalizem, determinizem, njena nehistoričnost, tj. nanašanje na "posplošene posameznike" in ne na zgodovinsko specifične družbene subjekte.

Razlog za predlagani obrat fokusa proučevanja filma iz literarno-humanistične tradicije v kulturne in medijske študije je izogibanje pastem populizma na eni in elitizma na drugi strani. Čeprav gre prizadevanja dominantne paradigme razumeti z vidika legitimiziranja filma kot samostojne umetniške zvrsti, je premik iz "teksta" v "kontekst" po mojem mnenju potreben predvsem zato, ker slednji tako odločilno zaznamuje percepcijo prvega.

Zato tudi menim, da je potrebno izbrati pristop, ki omogoča celovito obravnavanje, polno razumevanje kompleksnega sistema signifikacije, ki ga imenujemo fenomen Film. Potrebno je redefinirati ključne pojme, vzpostaviti koherentno teoretično polje ter ga nato popularizirati med obstoječim in nastajajočim občinstvom, ki ga Film pri nas nedvomno ima. Takšen je vsaj nauk, ki sem ga izvlekel iz kletne dvorane na Beethovnovi. Čvrsto teoretsko izhodišče, skladna zamejnost pomenskega sveta in jasna misel so zagotavljali, da zaključni aplavz nikoli ni imel samo vljudnostnega odmeva. Nedvomno je svoje pridal tudi občutek ilegale in izbranosti, ki sta ga dajala omejeno število sedežev in rudimentarno

7. Banalen primer implikacij povedanega je, denimo, da se pri pisanju o določenemu filmu ne uporablja sintaksa "režiser je prikazal ..." ampak "režiser je želel prikazati ...". Razlika je bistvenejša, kot se kaže na prvi pogled.

8. Tu je potrebno opozoriti, da so koncept hipodermične igle komunikološke teorije zavrnila že v štiridesetih letih pravkar minulega stoletja. Vendar je potrebno hkrati s tem dodati tudi opazko, da prav na modelu hipodermične igle temelji velik del "zdravorazumskega" pojmovanja delovanja medijev in njihovih učinkov. Ta "zdravorazumski" moment gre, seveda, brati predvsem z gramscijevske pozicije delovanja ideologije skozi izborni konsenz.

TRI ZAPOVEDI

aktivistično obveščanje. Skratka, pridih nekakšne skrivne, subverzivne bratovščine, ki se je sestajala v drobju mesta, v senci ustavnega sodišča in parlamenta, od koder so v mračne ulice odhajali s svojih sestankov na subverzivno delovanje v kanonizirane institucije vsakdana. Občutek, kateremu je obvezno večerno nažiranje s hamburgerji v Dairy Queen pred predstavami dajalo tako prepotreben kontrast, nujen za občutenje samokonsistence v času, ki so ga bolj kot postmoderno brbljanje devetdesetih, bolj kot premik od "vsebine k formi", zaznamovale ideološke posledice te poteze. Eden najbolj živih spominov na ta zelo uspešen poskus dviga filmske kulture je nedvomno čakanje v polmraku notranjega dvorišča, pogledovanje po napolznanih obrazih in mrmranje, ki je nalahno prekrivalo balkonske rože, raztresene otroške igrače in razpoke v tlaku, se zajedalo v subtilni vonj fiksirja in razvijalca iz bližnjega foto-studia ter v petdesettolarske bankovce, ki so zadostovali za vstopnino. Tudi zato, ker se s temeljno poanto omenjenih predavanj in njihovim ideološkim nabojem nisem v popolnosti strinjal, se je izostrilo moje dojemanje filma in prispevalo k temu, da sem ga vse bolj bral tudi v kontekstu drugih knjižnih polj. Utopičnost celotne ideje sem priznal že z uvodnim citatom, na tem mestu lahko priznam še, da se zavedam modernističnega pridih "projekta", njegovih korenin, ki se prek predpostavk pozitivistične znanosti 18. stoletja vlečejo do filozofije razsvetljenstva in renesanse, predpostavk o osvobajajoči moči razuma in vse podobne ideološke navlake.

Zagovarjana redefinicija ključnih pojmov bi najpoprej morala opraviti z nezadostno delitvijo na dobro, visoko, in slabo, popularno umetnost. Da ne bo pomote, tudi sam sem zagovornik delitve na film in Film, vendar je potrebno poskrbeti, da slika ne bo preveč črno-bela ne nerazpoznavno siva. Predvsem nikakor ne gre pozabiti, da je že sama delitev na *art* in *pop* filme ideološki konstrukt – katerega različne emanacije imajo korenine v vzpostavitvi umetnosti kot avtonomne sfere in prehoda z mecenstva na "tržno produkcijo" –, ki je svojo sedanjo retoriko prevzel iz konflikta med buržoazno institucijo umetnosti in t.i. historično avantgardo (glej npr. Debeljak 1999). Podobno je potrebno upoštevati tudi Hallove pomisleke, da se razlike med popularnimi in nepopularnimi oblikami največkrat predstavljajo kot "stanje" in ne kot produkt specifičnega načina, na katerega se teksti in aktivnosti prisvajajo ali pripisujejo določenim socialnim skupinam (Hall 1981: 231).

Naloga "nove teorije" bi tako bila podati razumljiv, nelahek spoj obstoječih bipolarnih delitev in nepregledno sivino postmoderne sredine. Ker bi to v prvi vrsti pomenilo obrat h gledalcu, bi za konec predlagal, da najprej odkrijemo, kdo pravzaprav so slovenski filmski gledalci, kako in s kakšnim namenom se podajajo pred platna, katere so podobe, ki jih privlačijo, ter kako jih interpretirajo. Slovenski filmski gledalec je danes za večino namreč terra incognita in kot tak predmet takšnih in drugačnih spekulacij, največkrat na osnovi tako banalnega kriterija, kot je število prodanih vstopnic. Tako bi le temeljita družboslovna raziskava lahko prgnala varljivi občutek poznavalstva, ki ga vsiljuje majhnost trga, ter bolečo praznino, ki jo prikaže Cobissovo iskralnik ob kombinaciji ključnih besed: film, občinstvo, gledalec. •

Zabavaj druge in nikoli ne odnehaj. Vedno in povsod ravnaj v skladu s svojo umetniško vestjo. Vsak film delaj, kot da bi bil tvoj zadnji.

Zakaj pričujoči tekst začnem s tremi zapovedmi, ki si jih je Ingmar Bergman postavil kot osnovna vodila pri svojem ustvarjanju? Dejstvo je, da sem se iz zelo sorodnih, skoraj patetičnih razlogov odločil, da ne bom prodajal svojega talenta. Vsaj ne za vsako ceno in na vsak način. Tako sem postal predavatelj. Po mestecih in mestih male naše vodim filmske in video seminarje, kjer večinoma mladim avtorjem pomagam prebroditi porodne krče pri njihovih prvih korakih. V štirikrat-vikend-paket stlačim nekaj zgodovine filma, več o filmskem jeziku, osnove kamere, montaže in produkcije, seveda s poudarkom na digitalnih tehnologijah in v njihovih okvirih. Slednje so namreč poskrbele za revitalizacijo kinoklubov, ki so svoj zaton večinoma dočakali v osemdesetih (izjeme seveda zgolj potrjujejo pravilo), med drugim tudi zaradi umika "osmičk" s tržišča masovne porabe ter s tem onemogočanja amaterskega ukvarjanja s filmom. Digitalna tehnologija je tako spodbudila ponovno zanimanje za filmski medij ter pod okriljem lokalnih televizij ali podsekcij mladinskih klubov ustvarila novo mrežo filmskih entuziastov. Filmsko izobraževanje na ravni lokalnih skupnosti je ponekod naravnost porazno; edukativni proces pokriva "prodajalci megle", ki pod parolo "posnemi svoj home-video" učijo nekontroliranega mahanja s kamero, kot največji umetniški presežek pa ponujajo profesionalno zmontirano poročno slovesnost. Tečajji fotografije v osnovnih šolah so stalnica, filmske izobrazbe na tej stopnji pa ni. Še bolj boleče je, da ni pokriti niti segment srednjih šol, razen tam, kjer se najde profesor – filmski entuziast.

Javni sklad za kulturne dejavnosti (JSKD) prek svojih izpostav poskuša pokrivati celotno Slovenijo, seveda tam, kjer je za takšno dejavnost zanimanje. Občasne delavnice oziroma bolj redni seminarji v določenih okoljih vzpostavljajo prave male filmske oaze. V Ljubljani že dobri desetletji deluje filmski in video laboratorij. Seminar, ki je v devetdesetih lansiral nekaj plodnih in samosvojih filmskih avtorjev (Vojko Anzeljc, Miha Čelar, Miha Tozon), je izobraževal tudi režiserje, ki so svojo pot nadaljevali na akademijah (Lapajne, Burger, Žumbergar, Laznik, Muratović, Prosenč, Černec). Tudi pisec teh vrstic je svoje prvo znanje pridobil na taistem seminarju, da ne govorim o vseh tistih, ki jih po televizijah in studiih srečujem v vlogi snemalcev, montažerjev ... Rezime: ti avtorji so v devetdesetih zasedli prazen prostor med amaterskimi dosežki na eni in sterilnimi, vkalupljenimi filmi na drugi strani, vnesli svež veter v zatohlo produkcijo, kjer TV Slovenija kot velikanski mehanizem ni zmogla slediti hitremu procesu razvoja modernih tehnologij ter s tem tudi spreminjanju produkcijskih prijemov, Filmski sklad kot nosilec nacionalnih filmskih programov pa še ni bil pripravljen na nove vsebine, saj so duhovi preteklosti še premočno krojili filmsko politiko. Če se hočemo kreativno pogovarjati o modernem filmu, je potrebno zamenjati dikcijo filma 21. stoletja. Tako hiter in dinamičen proces, ki se prepleta z vsemi sodobnimi tehnologijami, se nenehno nadgrajuje in odkriva nove pristope, nujno nosi s seboj tudi razmišljanje o novih produkcijskih prijemih, ki bodo morali postati bolj odprti in fleksibilni.

Nova digitalna tehnologija, lahke in prenosne kamere ter dostopnost računalniške montaže so pocenili produkcijo in olajšali snemanje na prostem. Podoben proces je iniciral francosko novovalovsko gibanje konec petdesetih in v šestdesetih letih. Francoska država se je odzvala s sistemom

PLATNO

majda širca

Slavnostni govorec nam ob tem jubileju pravi, da *film na Slovenskem ne potrebuje sovražnikov*; ko to reče, pa izhaja prav iz podmene, da sovražniki so. Kdo je torej sovražnik novodobnega slovenskega platna? Je možno, da je kar platno samo? Da je to tista mrežnica v kinematografski dvorani, s katero je gledalec v vse manj intimnem odnosu, saj je snop svetlobe, ki se prebija iz projektorja do platna, prevečkrat prazen, puhel in z denarci prestreljen ...

Kot da platna slovenskih kinematografov potrebujejo očiščenje, predvsem pa nove templje, s katerimi bi se dopolnila novodobna kolosalna svetišča. Reproductivna veriga brez-pogojno zahteva nove prikazovalce, ki bodo alternativa sedanjim monopolnim zbirališčem. Recimo jim art omrežje, recimo jim evropski bunkerji, recimo jim pomniki zgodovine, recimo jim avdio-vizualne galerije, recimo jim video muzeji ...

Getoizirajmo film v koticke, ki bodo razvrednotili kapitaliste – tako tiste, ki štejejo prodane vstopnice, kot tiste, ki štejejo vrednost filma le skozi vloženi kapital.

Da getoizacija ni pravi način spodnašanja korporativnih institucij in piarovskih kritikov? Da je to le obhod in ne pohod skozi njih? Mogoče, a imperij sosednje celine je mastodont, ki se hrani s krvavim mesom, in dodatna kri mu bo zgolj prijala, ne bo ga oslabila. Slabi ga lahko le sistematično vzgajanje drugačnih pogledov, odmikanje mladih oči od nevarnih amerocentričnih razmerij in usmerjanje h gibanju podob, ki znajo zgibati njihove predstave. V tem smislu je platno, razprto na vrtu, v klubu, kafeju ali predavalnici, bolj subverzivno kot tisto, ki ga nategujejo v novodobnih arenah.

Film na Slovenskem bo dobil prijatelje takrat, ko nasprotniki ne bodo imeli več razprodanih dvoran, ko bo slovenski film slavil premiere, ko bodo mladostniki med likovno in glasbeno vzgojo sledili tudi filmski, ko bodo videoteke nediskriminatorne do filma, ko bodo scenaristične delavnice presegle donkihотовsko vlogo, ko bo vzpostavljena slovenska art mreža ..., skratka, ko bo film odbil napade inženirske in globalizacijske miselnosti. •

državne pomoči *avance-sur-recette* (predujem na dohodek). Subvencija je bila namenjena t.i. avtorskim filmom in mladim cineastom zato, da bi jim olajšala iskanje producenta (predujem se potem poravna z določenim odstotkom od dohodka, ki ga film ustvari, če pa dohodek ne zadostuje, mora manjkajoči delež poravnati producent sam). V 25 letih je bilo tako realiziranih 860 filmov (35 letno). V takem sistemu se razvija tudi producent – kot kreativni in ne parazitski element filmske produkcije. Za avtorski film namreč ni pomemben način produkcije, temveč to, ali ima film avtorja, namreč avtorja kot sinonim drugačnosti, posebnosti, inventivnosti, nekonvencionalnosti ter vira ljubezni do filma in svojevrstnega razumevanja filmske umetnosti.

Distribucija takšnega izdelka prav tako pomeni svojevrsten pristop. Noben, še tako samozadosten filmski avtor, ne dela filma zgolj zase. Decentralizirani filmski klubi, ki delujejo avtohtono ali v okvirih mladinskih centrov, se povezujejo v mrežo. Tako mladi avtorji najdejo plodna tla za prikazovanje svojih izdelkov tudi zunaj meja svojega primarnega okolja. Drugi segment so lokalne televizije, ki načeloma "obožujejo" filme mladih avtorjev. Z njimi namreč polnijo tisti del programa, katerega minute lastne produkcije so zakonsko določene. Eden od najpomembnejših segmentov pa je kinotečno odprto platno, ki večini mladih avtorjev ponudi prvo "profesionalno" filmsko projekcijo: v temi kinodvorane in na velikem platnu.

Razmišljanje o "neodvisni distribuciji" najlažje ponazorim na lastnem primeru. S filmom *Naprej*, ki se kiti z lovoriko najbolj gledanega slovenskega filma v sezoni 1997/98 v Slovenski kinoteki, smo obredli celo Slovenijo. 16-milimetrski filmski projektor je brnel ob redkih projekcijah na filmska platna; večinoma smo ga usmerjali na rjuhe, pa tudi bele fasade hiš niso nasprotovale gibljivim slikam. Na nekaj več kot dvajsetih projekcijah si je film ogledalo približno 5000 gledalcev. Z avtorskimi honorarji (da ne bo nesporazumov, film smo "prodajali") smo pokrili skoraj celoten budget nizkoproducijskega podviga.

Raziskovanje, eksperimentiranje, ob tem pa tudi napake, dolgoveznost, vse to so odlike in slabosti tistega, čemur tudi posmehalno rečemo amaterski film. Vendar ti izdelki na trenutke presenečajo s svojo izvirnostjo, preseganjem filmske govornice, inovativnimi rešitvami. Vsako, še tako majhno odkritje znotraj filma pomembno premika in kroji filmski jezik prihodnosti. To pa je jezik, ki ga "govorimo" vsi, ki filme ustvarjamo in gledamo. •

MULTIKOMPLEKS

jurij meden

Če je Serge Daney leta 1977 v nekem intervjuju razliko med filmom in televizijo še lahko argumentiral z besedami: "Mislim, da televizije nihče ne jemlje resno. Niti tisti, ki njen program proizvajajo, niti tisti, ki so mu podvrženi. Televizija je hladen medij, od katerega ljudje ne pričakujejo nobenih resnic. Njen poglavitni učinek tiči v dejstvu, da stalno prisoten televizijski šum duši vse ostale stvari, ki bi jih sicer lahko slišali.", potem mu danes lahko ne le prikimamo, temveč na veliko žalost ugotovimo, da so njegove besede več kot ustrezna oznaka za (pre)veliko večino odstotkov filmske ponudbe, ki se vlačijo po slovenskih kinematografih.

Ko govori o preostalem odstotku, Jean-Luc Godard ugotavlja: "Film je umetnost prostora in časa. V filmih je treba dajati, vendar je najprej treba sprejemati. Sodobno občinstvo ne daje več ničesar, s pojavom televizije smo nehali dajati. Obstaja samo še sprejemanje." Tdca če je levji delež obiskovalcev kinematografov sestavljen iz iger lačne, nezahtevne mladine, ki ji je pojem tovrstnega vlaganja v filme (z veliko začetnico) popolnoma tuj, potemtakem je pomanjkanje interesa za kvaliteten, zahtevnejši film popolnoma razumljivo. Množicam ga je zlagoma odtujila agresivna politika krojačev filmskih platen, ki pač deluje izključno v znamenju kapitala in stavi domala izključno na sodoben hollywoodski film (tiste redke, neameriške izjeme, ki se prebijajo na domača platna, so pač napravljene po hollywoodskem kopitu).

Kot je lepo ugotovil Zdenko Vrdlovec v eni svojih nedavnih kritik, danes obstajata dva tipa hollywoodskih filmov: taki, ki neumno občinstvo generirajo, in taki, ki ga predpostavljajo ... Mar ni navsezadnje srhljivo že dejstvo, da sploh obstaja pojem umetniškega filma (namesto da bi Film ostal film, njegov izključno kratkočasenu namenjen bratranec pa bi dobil nalepko popularni film)? Da si vsako banalno zaporedje premičnih podob, podloženo z zvokom, zasluži naziv film? Kot bi se vsaka oglasna deska ponašala z nazivom slika (slika pač), slikarjeva stvaritev pa bi veljala za umetniško sliko.

Odmislimo za hip pojem filma kot nečesa zavezujočega, navdihujočega; nečesa skratka, kar po definiciji ni zgolj medij in orožje za uničevanje prostega časa. Bežen pogled na tabele gledanosti filmov v slovenski distribuciji razkrije turbotno stanje: na vrhu lestvice najbolj obiskanih filmov leta 2001 se nahaja trojka *Harry Potter in kamen modrosti*, *Pearl*

Harbor in *Ameriška pita 2*, leta 2000 si prva tri mesta delijo filmi *Gladiator*, *Ameriška pita* in *Misija nemogoče 2*, leta 1999 zmagoslavni trije slišijo na imena *Življenje je lepo*, *Mumija* in *Asteriks in Obeliks*. Skupni imenovalac vseh naštetih naslovov je očiten: gre za tipične primerke hitro prebavljivih, neobveznih produktov zabavne industrije, brez filmskega spomina, brez vsakršnih ambicij po presežkih, brez vsakršnih umetniških kvalit. Devet filmov skratka, nevrednih omembe in resnejše obravnave, če ne bi prav vsak izmed njih poleg (očitno uspešnih) poskusov ugajanja občinstvu obenem nadvse resno deloval tudi v smeri preoblikovanja okusa taistega občinstva. Šum, ki po Daneyevu duši ostale stvari, se spreminja v oglušujoč hrup, ki že v startu predpostavlja odsotnost vseh ostalih stvari. Paradigma sprejemanja in dajanja prhni v nič spričo agresivnega metanja v obraz. Plaz vulgarnosti, ki je gibanje, akcijo, dramo, humor ... temeljito očistil vsega rafiniranega (posledično manj unovčljivega), v kali zatira vsak poskus preobrazbe gledalca iz pasivnega sprejemnika v aktivnega soudeleženca. Enkratne sanje posameznega gledalca v zatemnjeni dvorani se lepijo v kolektivno nočno moro, ki ji tempo diktirajo izključno ekonomski interesi, namesto enkratne izkušnje pa za seboj pušča samo okus po zažgani koruzi v ustih.

O okusih sicer ne kaže razpravljati, gre pregovor. Ko pa okusi postanejo okus, ki pestrost ne le zavrača, temveč je nanjo povsem pozabil, je na skrb vzbujajoče dejstvo nujno vsaj opozoriti (navsezadnje je skozi prizmo izključno tržnega pogleda filmska politika vztrajnega nižanja skupnega imenovalca zahtevnosti gledalcev naravnost genialna). Kriviti kapital, ker nadvse uspešno deluje v smeri svojih interesov, je samo po sebi nesmiselno, kot je nesmiselno kriviti iz leta v leto bolj pootročen profil povprečnega obiskovalca kino predstav, za katerega ne moremo reči niti, da je (žalostno zanj) izgubil zanimanje za karkoli drugačnega, kvalitetnega, saj zavest o obstoju drugačnega zanj sploh ne obstaja. Če pustošenje filmskega sporeda potemtakem vzamemo za naravni pojav, nad katerim povprečen cinefil lahko le nemočno vije roke, lahko na račun vzajemnega drsenja v brezno banalnosti zelenih števil še vedno namenimo vsaj dva upravičena očitka.

Prvi leti na zlovesč razcvet ekonomskega pisanja o filmu, s katerim je po zaslugi krošnjarjev s slabim kinom zasičen slovenski medijski prostor in ki sistem vrednotenja filmov gradi izključno na številu obiskovalcev in dolarjih, vloženi v produkcijo filma, kot merilo kvalitete.

Drugi, bolj neposredno zvezan s področjem reproduktivne kinematografije, meri na medvedjo uslugo, ki jo je tovrstna filmska politika v zadnjem letu napravila umetniškemu ter domačemu, slovenskemu filmu. Pred dobrim letom dni na obrobju glavnega mesta zgrajen filmski multi(kom)pleks je povzročil drastičen upad zanimanja za kino-predstave v centru mesta, kamor sicer zahaja publika, ki na obiskovanje filmov ne gleda izključno kot na družabni dogodek ali krajšanje prostega časa. In neskončno raje obišče katerega izmed kinematografov v mestu, kot pa se ubada z odvečnimi logističnimi zapletmi s prevozom na periferijo in se tam nato gnete s plehke zabave lačno množico, ki tiho, individualno izkušnjo branja podob vse bolj izkrivlja v hrupno navijanje v slogu športnega dogodka. Glede na tržni (ne)potencial najnovejšega slovenskega filma (vsakršna izrazita avtorska politika pač nikdar ni z roko v roki shajala z okusom širših množic) se gledalci zanj potemtakem odločajo predvsem na podlagi estetskih pričakovanj oziroma želje po spremljanju domače filmske produkcije, ki v zadnjih letih vedno pogosteje preseneča (beseda skorajda ni več na mestu) s takšnimi ali drugačnimi presežki. Na žalost se – milo rečeno – nerazsodna programska politika ljubljanskega monopolista, posledica katere so zaprtja kinodvoran v centru in predmestjih glavnega mesta, po svoji najboljših močeh trudi s kolektivnim pranjem možganov svojega ciljnega občinstva in od filma odvrača tistih nekaj odstotkov, za katere veliko platno še vedno predstavlja svetišče sedme umetnosti. Iz zverinjaka severnoameriških slaboumnih, patriotskih veseloiger na leto vendarle zablise toliko kvalitetnih naslovov, da bi z njimi mirno zapolnil program vsaj ene dvorane v mestu; žal trgovci očitno ne premorejo niti enega filmsko pismenega člove-

ka, ki bi ločil zrnje od plev, poskrbel za drugačno podobo vsaj ene industrijske lovke in s sistematičnim stimuliranjem zahtevnejšega (in manj mobilnega) segmenta publike prispeval celo pri najsvetejšem opravilu, polnjenju mošnje.

Odkar na obrobju mesta stoji vrtinec zabave, je poleg izumiranja mestnega centra drastičen upad gledanosti doživel tudi slovenski film.

Če je slednji še pred letom dni v ljubljanskih kinematografih zlahka prebijal mejo 10.000 gledalcev (*V leri*, *Porno film*, *Jebiga*, *Nepopisan list*, *Zadnja večerja*) in brez večjih težav posegal celo po štiri in večkratnikih te številke, potem danes o desetih tisočih obiskovalcih lahko le še sanja. Od odprtja Koloseja pa do danes je v Ljubljani samo filmu *Kruh in mleko* uspelo preseči to številko, ostali pa so navzlic bolj agresivni promociji, v povprečju boljšim kritikam in daljši dobi predvajanja opešali veliko prej (*Barabe*, *Sladke sanje*, *Ljubljana*, *Varuh meje*, *Šelestenje*). Ker absolutno ne drži, da je krivec za tako stanje slabša kvaliteta slovenskega filma, lahko grešnega kozla iščemo izključno v povsem spremenjenem stanju reproduktivne kinematografije in logiki kapitala, ki je ne le prevzela pobudo, temveč povsem pomendrala vse ostale interese. Vse lepo in prav, če le domačega medijskega prostora vsakodnevno ne bi polnili takšni in drugačni spisi uradnikov filmskega podjetja, ki iz neznanih razlogov čutijo potrebo po pojasnjevanju svojih dejanj in razgaljanju svojih vizij. Vrhovni ideolog ekonomskega pogleda tako v enem svojih tekstov opazi zgoraj omenjeno zagato slovenskega filma in jo pospremi z absurdnim komentarjem: "Povečanje izbire na istem mestu, ki ga omogoča kinocenter, domači film vsekakor postavlja pred težko nalogo doseganja dobre prepoznavnosti v začetnih tednih predvajanja." Spričo tako "povečano pestrega" programa, kot ga v kateremkoli danem trenutku nudi ljubljanski kinocenter, lahko tovrstno izjavo pripišemo zgolj človeku, nepovratno ukleščnemu v ekonomski pogled na film, ki napravlja do kraja patetične in absurde njegove poskuse razpravljanja o vsebini in kvaliteti samega produkta. (V času nastajanja tega teksta nam Kolosej na primer nudi naslednje izbrane naslove: *Scooby-doo*, *Austin Powers v Zlatotiču*, *Vsota vseh strahov*, *Glasniki vetra*, *Mišek Stuart Little 2*, *Bandita*, *Možje v črnem 2*, *Vse o fantu*, *Vrničev Petra Pana*, *Nezvesta*, *Mothmanova prerokba*, *Številke za umor*, *Zmajev poljub*, *Manitujev čevelj*, *Velike težave*, *Tb sladko bitje*, med katerimi se domači film vsekakor res nahaja pred težko nalogo. Edino svetlo točko programa, Lynchevo mojstrovino *Mulholland Drive*, ki v omenjeni kokošnjak sodi še manj kot katerikoli domači film, pa lahko po drugi plati zaman iščemo v katerikoli izmed treh(!) preostalih dvoran v centru mesta. Tam skratka, kjer bo gledalec z izbrusenim okusom in filmskim spominom, ki ga *Mulholland Drive* predpostavlja, najprej poskusil.) Filmski strokovnjak v istem tekstu nadaljuje s podobnimi paradoksi: "Kritična javnost do sedaj za Kolosej ni našla veliko pohvalnih besed, kar pomeni, da ne razume njegove osnovne, torej poslovne funkcije, zaradi katere je bil sploh narejen." Zakaj sploh potreba, da bi kritična javnost našla pohvalne besede za Kolosej? Tudi brez razumevajočih besed kritične javnosti bo Kolosej še naprej nemoteno opravljal svojo poslovno funkcijo, katere stranski produkt bo ostajalo nižanje inteligenčnega količnika filmov in njihovih gledalcev. In zakaj neki naj bi kritična javnost, kritična filmska javnost, sploh morala razumeti kakršnokoli poslovno funkcijo? V trenutku, ko bo kritična javnost zanemarila kvaliteto končnega predmeta svoje obravnave, filma, in razumevajoče pohvalila uspešno poslovanje Koloseja, to več ne bo kritična javnost, temveč objektivni kombinat za merjenje gospodarskih uspehov, ki mu je vseeno, če Kolosej namesto filmov prodaja čevlje.

Najbolj tragično pri vsem skupaj je dejstvo, da se domača reproduktivna kinematografija na tak način zastruplja ravno v trenutku naraščanja kvalitete domačega filma, ki žanje velike uspehe v tujini in bi tudi doma potreboval čim širšo podporo.

Že površen pogled na slovensko filmsko produkcijo zadnjih dveh let namreč razkrije presenetljiv vzorec: izmed enajstih celovečernih igranih filmov, predstavljenih na festivalu nacionalne kinematografije v Portorožu leta 2001 in 2002, so se kar trije uvrstili na programe najbolj prestižnih mednarod-

nih filmskih festivalov. *Kruh in mleko* Jana Cvitkoviča je bil jeseni leta 2001 predvajan v Benetkah, *Varuh meje* Maje Weiss je pol leta zatem doživel mednarodno premiero na festivalu v Berlinu (v obeh primerih gre za festivala A kategorije), vmes pa se je zgodila še mednarodna premiera filma *Ljubljana* režiserja Igorja Šterka v Rotterdamu (tamkajšnji festival se sicer ponaša z oznako B kategorije, dejstvo pa je, da velja za najbolj obljuden filmski festival z daleč najbogatejšim – ne zgolj v smislu številčnosti – filmskim programom). Za nameček se je film *Slepa pega* režiserke Hanne A.W. Slak, dokončan kmalu za portoroškim festivalom pomladi 2002, uvrstil v program filmskega festivala v švicarskem Locarnu, ki si je v petinpetdesetih letih delovanja pridobil status ene najpomembnejših platform za odkrivanje novih talentov, trendov in filmskih teritorijev.

Podatek je presenetljiv izključno v kontekstu celokupnega števila igranih celovečernih filmov, proizvedenih v Sloveniji v zadnjih dveh letih: leta 2001 se jih je v Portorožu predstavilo šest (poleg omenjenega *Kruha in mleka* še *Barabe* Mirana Zupaniča, *Oda Prešernu* Martina Srebotnjaka, *Poker* Vincija Vogue Anžlovarja, *Sladke Sanje* Saša Podgorška in *Zadnja večerja* Vojka Anzeljca), leta 2002 pet (poleg *Ljubljane* in *Varuha meje* še *Šelestenje* Janeza Lapajnetna, *Zvenenje v glavi* Andreja Košaka in *Amir* Mihe Čelarja). Izmed dvanajstih filmov (vključno s *Slepo pego*) torej, katerih obstoj je na tak ali drugačen način omogočil Filmski sklad Republike Slovenije, kar štirje, se pravi natanko ena tretjina, očitno dosega mednarodna festivalska merila najvišje kvalitete. Ob tem seveda ne gre zanemariti dveh dejstev. Prvič: da je bil Cvitkovičev film v Benetkah nagraden z levom prihodnosti za najboljši prvenec, prvenec Maje Weiss pa je v Berlinu prejel nagrado žirije LVT-Manfred Salzgeber za najbolj inovativen film v sekciji Panorama. In drugič: da gre v primeru naše tretjine za resnično vrhunske umetniške dosežke, ki jih z ostalimi osmimi filmi družijo zgolj nacionalno poreklo.

Prvim trem festivalskim potnikom je revija *Ekran* v bližnji preteklosti posvetila nemalo zasluženega prostora (prvenec mlade Slakove ga bo brzkone še deležen), tako da se mi dodatna argumentacija na tem mestu ne zdi potrebna (glej *Ekran* 3,4/2001; 1,2/2002; 3,4/2002).

Gledanost prvih treh naštetih filmov v domačih kinematografih navzlic toplemu sprejemu in lovrikam iz tujine ostaja izrazito nizka – ne samo v primerjavi s siceršnjo, pretežno hollywoodsko ponudbo, temveč tudi ob boku gledanosti nekaterih drugih domačih izdelkov – čemur se v luči vsega zgoraj zapisanega nikakor ne gre čuditi, še manj biti plat zvona.

Za odtenek bolj alarmantna je porazna recepcija naših treh filmov s strani dnevnega časopisja in ostalih tekočih medijev, ki so (razen redkih izjem) javnost posiljevali z neznosnimi publicami in prepiri o oslovi senci v pismih bralcev. Med drugim smo se lahko podučili, kako prvenec Maje Weiss odlikuje predvsem lepota slovenske krajine, prvenec Jana Cvitkoviča pa bi bil dober, če bi bil pol krajši. Hm. Navsezadnje tudi nadobudnim piscem ne gre zameriti dosti. Eden temeljnih predpogojev za kvalitetno pisanje o filmu je cinefilija, brezpogojna ljubezen do filma, ki na izsušenih filmskih platnih domovine pač težko vzkljuje. Dvorana Slovenske kinoteke pa, saj veste, ni opremljena s hladilno napravo in stoli tam tako grdo škripajo ...

Upravičeno grajo si, skratka, zaslužijo le pristojni za razdeljevanje finančne pogače, ki letno lahko podhrani le hudo omejeno število domačih filmov. Zakaj spričo avtorskega potenciala, ki ga Slovenija očitno premore v izobilju, največje zagozde državnega kulturnega tolarja praviloma padajo v neprave roke? Zakaj pri razdeljevanju subvencij sploh razmišljati v kontekstu kapitalističnih pojmov, kot so uspešnost, gledanost in dobiček? Slovensko filmsko tržišče je nepovratno in do roba zasičeno z lahko prebavljivo, komercialno ponudbo iz tujine, ki je v vsakem trenutku sposobna pogoltniti vsak domač poskus ugajanja občinstvu (redke – uporabiti besedo svetle bi bilo preveč cinično – izjeme zgolj potrjujejo pravilo). Zadnji žebelj v krsto jalovim poskusom vzpostavljanja raznolike nacionalne produkcije (raznolike v smislu ugajanja vsem okusom) predstavlja preprost izračun, da je slovenski filmski trg veliko premajhen, da bi lahko

pokrival stroške (kaj šele prinašal dobiček), vložene v produkcijo slovenskega filma, ki od gledalcev ne bo zahteval dajanja.

Uradna politika korita je očitno drugačna: v uvodniku kataloga Festivala slovenskega filma iz leta 2001 direktorica festivala meni: *" /.../ raznolikost je tisto, kar šteje in dela festival ureden svojega imena "nacionalni". To je tisto, kar dela kinematografijo veliko in bogato ne glede na dejanski obseg produkcije."* Iz besed v naslednjem odstavku istega uvodnika veje blaga shizofrenija: *"V času komercializacije in globalizacije pod diktatom množičnih medijev, ki svet spreminjajo v skupno vas, je kulturna identiteta postala blagovna znamka."* Kakšna kulturna identiteta in kakšna raznolikost? Če je pojem komercialno uspešen slovenski film očitno obsojen na domeno znanstvene fantastike (predvsem pa naj se z njim ubada privatni in ne državni sektor) in če Slovenija očitno premore vsaj štiri vrhunske mlade filmske ustvarjalce, naj se brez odlašanja ves denar nameni njim (in njim podobnim) in naj se istočasno nepreklicno zatisne ušesa pred vsemi tistimi, ki se v svojih prošnjah po filmskem tolarju zatekajo k besednjaku raznolikosti, kapitala, z njim povezane odgovornosti in všečnosti širšemu občinstvu. To se bo nahranilo drugje, nacionalna identiteta pa se je vedno gradila po povsem drugem ključu. Italijanski film bo vedno veljal za zibelko neorealizma, francoski slovi po poetičnem realizmu in novem valu, s slednjim se še danes baha češki, jugoslovanskega se spominjamo po črnem valu, sovjetskega najbolj po montaži, danskega je zaznamoval Dreyer in zapečatila Dogma, švedskega proslavil Bergman in portugalskega Oliveira, nemškega spočel ekspresionizem in ameriškega vklenil kapital ...

Danes na Tajvanu, majhnem azijskem otočku, v blaženem miru ustvarjajo trije filmski režiserji, ki po vsesplošnem mnenju veljajo za ključna imena sodobne avtorske kinematografije. Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Tsai Ming-liang in njihovi meceni se ne pustijo motiti vpričo dejstva, da milijoni tajvanskih obiskovalcev kinematografov zanje sploh niso slišali. Še več, njihovi filmi v domovini sploh ne uzrejo filmskih platen. Zadnji in edini, ki je doma pustil opazno blagajniško sled, je bil film *Mesto žalosti* Hou Hsiao-hsiena iz davnega leta 1989. V enakomernem ritmu približno enega filma na dve leti trojka proizvaja vedno kvalitetnejše filmske stvaritve, praviloma mojstrovine, ki po tekočem traku romajo naravnost na filmske festivale in od tam v mreže umetniških kinodvoran po svetu. Nihče se ne obremenjuje s potrebo po raznolikosti, nacionalna filmska identiteta (če že moremo govoriti o njej) se vzpostavlja sama od sebe: opredeljuje jo drzno raziskovanje filmskih govoric in ubadanje s perečimi problemi sodobnega človeka, odtujenega od samega sebe. Mali otok, azijski tiger, je več kot uspešno našel svoje mesto v filmskem svetu. Slovenija danes izpolnjuje temeljni predpogoj za začetek tega iskanja. •

ČASNIKI IN FILM

denis valič

* Po Referenčnem seznamu medijev, ki ga je pripravila družba Pristop, je za kulturo položaj že na Hrvaškem bistveno ugodnejši (in bistveno manj ugoden v Bosni in Hercegovini), saj premorejo tri tehnike, namenjene kulturi.

V večjem slovenskem mestu so lokalne oblasti "pooblastile" občinsko kulturno organizacijo, da tudi tokrat, drugo leto zapored, njihov tradicionalni kulturno-filmski projekt filmsko gledališče – to je izbran filmski program – pripravi v sodelovanju s koncesionarjem v mestni kinodvorani. Omenjeno kulturno organizacijo, in s tem tudi filmsko gledališče, že vrsto let nadvse uspešno (veliko dvorano občinskega kulturnega doma je tudi v za film najhujših letih praktično razprodal že samo z abonenti) vodi zelo razgledan in odprt človek, ki pa se s filmom nikoli ni poklicno ukvarjal (razen, seveda, kot vodja krovne občinske kulturne organizacije); s kinodvorano pa v zadnjih dveh letih, bolj po sili razmer (nenavaden zaplet okrog privatizacije lokalnih kinematografov), upravlja lokalni podjetnik, ki je hkrati tudi distributer. A čeprav je slednji v prvem letu njunega sodelovanja prepričljivo dokazal, da zna ločevati med privatnim in javnim interesom – ter celo presenetil s svojim cinefilskim duhom –, pa direktor kulturne organizacije dokončni izbor naslovov še vedno prepušča zunanjim strokovnim sodelavcem (in da bi zagotovil popolno in trajno neodvisnost izbora od interesov lokalnega privatnega kapitala, je te sodelavce poiskal v prestolnici). Naključje pa je hotelo, da je tokrat predlog, ki so ga pripravili zunanji sodelavci, v roke najprej dobil podjetnik in ga nato na njihovo prošnjo sam posredoval direktorju ter mu to tudi povedal. A slednji je na seznamu najprej zagledal naslov filma, ki ga je le nekaj dni prej v osrednjem slovenskem dnevniku objavil, na "elitni" kulturni strani, popolnoma raztrgal eden izmed zanje pišočih kritikov. V trenutku je na vse pozabil ter zamrznil v prepričanju, da podjetnik že poskuša uveljaviti svoj privatni interes in v izbor vključiti film, ki ga je kot lokalni distributer dobil, a je bil zanj komercialno nezanimiv. Šele intervencija pripravljalcev izbora, ki so si morali vzeti čas in direktorja prepričati, da je mnenje omenjenega kritika hudo osamljeno – navsezadnje mu ne gre zameriti, ko pa v Sloveniji niti ne more preveriti, ali morda obstajajo še drugačna mnenja –, je umirila položaj in preprečila, da bi bili gledalci prikrajšani za dober film. Dogodek je resničen, navedli pa smo ga zato, ker nam konkretno, "življenjsko" predstavi vlogo, ki jo ima pri nas dnevno časopisje. Za večino na Slovenskem je namreč prav informacija, ki jo posredujejo tiskani dnevnik, prva in najpogostejša tudi edina informacija, ki jo dobijo o nekem področju oziroma aktualnem dogajanju na tem področju, naj gre za

gospodarstvo, zunanjo politiko ali kulturo. Večerni televizijski dnevnik morda nagovarja podobno široko množico, a je po svojem obsegu preboren (še posebej tisti na nacionalni televiziji, ki po kvaliteti sicer daleč presega "rumeno" obarvanih 24 ur, saj le poredko in s težavo doseže svoj že sicer nizki maksimum 25-ih minut), da bi lahko dosegel vsebinsko raznolikost dnevnikaškega časopisja, radio pa že dolgo ne nagovarja več tako širnega občestva, ki se poleg tega praviloma raje obrača h glasbenim kot pa govornim vsebinam. Zato lahko rečemo, da je prav od tega, o čem, kako in koliko piše dnevniško časopisje, v veliki meri odvisna podoba, ki si jo posameznik – seveda predvsem tisti, ki sicer ni strokovno ali ljubiteljsko vezan nanj – ustvari o aktualnem dogajanju na nekem področju oziroma o statusu, ki ga to področje, ali njegov segment, ima znotraj družbe.

In v tem pogledu je v Sloveniji* morda prav kultura v največji meri "odvisna" od dnevnega časopisja, saj ne premore ne specializiranih dnevnikaških izdaj, kot jih imata na primer gospodarstvo (*Finance*) in šport (*Ekipa*), pa tudi ne tedenskih, kot jih premorejo že številna področja, od politike do avtomobilizma in računalništva (prvo serijsko publikacijo, namenjeno izključno kulturi, najdemo šele med štirinajst-dnevniki – to so *Delova* priloga *Književni listi*, ki pa ponovno pokrivajo le manjši segment področja kulture). Če si torej želimo kaj več kot golo informacijo o dogajanju na področju kulture, ki nam jo ponuja že veliko t.i. "napovednikov" ali (samo)promocijskih "občasnikov", če si želimo obsežnejših poročil ali komentarjev na posamezne dogodke, izdelke oziroma nastope, je pravzaprav skoraj edina možnost, ki jo imamo, dnevno časopisje oziroma njegove kulturne strani (mesečniki na področju kulture, žal, največkrat ne izhajajo mesečno, pač pa v obliki dvojnih ali celo večjih števil, zato seveda aktualnega dogajanja ne pokrivajo tako celostno in ažurno). Toda kaj nam kulturne strani pravzaprav nudijo? Dejansko zadovoljujejo naše potrebe, se celo zavedajo posebnosti položaja, ki vlada pri nas? Pri poskusu odgovora na zastavljena vprašanja se bomo omejili le na področje filma, ki nas tu seveda edino zanima. Žal se je pokazalo, da bi primerjalna analiza med posameznimi področji kulture, ki bi pokazala, katero področje je s strani uredniške politike kulturnih redakcij pri nas favorizirano, katero pa zapostavljeno oziroma marginalizirano, zahtevala čisto poseben projekt, v katerega bi bilo potrebno vložiti še veliko več "terenskih" ur. Tako smo se omejili na zapise o filmu, ki so v slovenskem dnevnem časopisju – *Delo*, *Večer*, *Dnevnik*, *Slovenske novice*, *Primorski dnevnik* – nastali v desetletju med leti 1991 in 2001. Večje pozornosti so bili deležni prvi trije omenjeni dnevniki, medtem ko smo *Slovenske novice* zaradi njihove izrazito "rumene" usmerjenosti, *Primorski dnevnik* pa zaradi njegovga izrazitega lokalnega značaja, pregledali le "pavšalno". Za analizo člankov smo si pripravili dve oporni točki: primerjavo s kulturnimi stranmi nekaterih tujih dnevnikov in vlogo, ki jo ima film znotraj teh, ter napisano pravilo, da naj bi dnevniško časopisje zadostilo zahtevam po informiranju, poročanju in komentiranju. Da ne bi zapadli v vode pretiranega posploševanja in generalizirajočih ocen, da bi bili torej – kolikor je le mogoče – konkretni, pa smo našo analizo razdelili na štiri manjše sklope: slovenski film, tuji filmi v redni distribuciji, filmski dogodki v Sloveniji in po svetu ter zgodovina in estetika filma.

Poglejmo najprej, kako je s stranmi, ki so namenjene kulturi in/ali filmu, pri nas in v tujini. Prvo, kar nas preseneti, ko se ozremo v nam bližnjo tujino, v sosednjo Italijo, je prav obstoj alternative "in/ali". V italijanskih dnevnikih (*La Repubblica*, *La Stampa*, *Il Corriere della sera*) so bile namreč njihove obsežne kulturne strani že sicer "virtualno" razdeljene na kulturo in spektakel (šest- ali več-stranska rubrika z naslovom "cultura e spettacoli" je zajemala vse od literature do televizije), pri čemer je imel film po obsegu mesto takoj za literaturo oziroma knjižno produkcijo, v zadnjem letu pa je torinska *La Stampa* to delitev udejanjila in filmu namenila nosilno vlogo v rubriki spektakel; vse kaže, da bo podobno kmalu tudi pri ostalih velikih italijanskih dnevnikih, sodeč vsaj po vse večji pozornosti, ki je je deležen film (ne samo, da si italijanskega dnevnika brez enega samega zapisa o filmu praktično ne moremo predstavljati: že če se film

pojavi na manj kot na dveh straneh, je zadeva malce čudna; res pa je tudi, da so formati drugačni – a po drugi strani zopet ne tako zelo – in da je v italijanskem časopisju veliko reklamnih sporočil). In tudi če pogledamo k Francozom, celo v njihov "elitni" *Le Monde*, do skrajnosti uravnotežen in nikoli populističen, vidimo, da ima tudi tu film bistveno večjo težo, pa čeprav zgolj na kulturnih straneh: ni dneva, da se v njem ne bi pojavil zapis o filmu. Pa ne zgolj kakšna napoved ali informacija, pač pa obsežnejši komentar, po katerem se nam bo celo Vin Diesel zdel bližje sferi visoke kot pa masovne pop kulture. Američanov, na primer njihovega *New York Timesa*, raje niti ne omenjamo – tam ima film čisto svojo vsakodnevno rubriko, precej obsežno, in celo posebno tedensko prilogo. Kakšno je stanje pri nas, v slovenskem dnevnem časopisju, je vsem bolj ali manj znano: kultura se stiska na eni borni strani (medtem ko sta pri športu dve strani že pravilo, prav tako pri računalništvu in informatiki), film pa se na njej pojavlja le hudo občasno.

SLOVENSKI FILM

Še najraje se pojavi, ko v slovenskih filmskih logih izbruhne kak škandal, pri čemer je najbolj zaželen finančni, ko se lahko ene in iste številke preobračajo v nedogled, ter pripoveduje nešteto različic ene in iste zgodbe. Spomnimo se samo primera *Addagio* (nerealiziran celovečerni projekt producenta Milana Ljubića) izpred nekaj let, pa nato primera *Kačje rože* in njega letošnjega nadaljevanja z naslovom *Stella del Nord* (nerealiziran(a) projekt(a) Karpa Godine) – cele tedne so intervjuji, poročila, komentarji in analize teh primerov polnili kulturne strani. Prav neverjetno je, kako so s finančnimi nepravilnostmi pri filmu obsedeni kulturni uredniki, saj tem namenjajo nesorazmerno veliko prostora – in to na kulturnih straneh! Tak zapis bi v tujini pristal kvečjemu na straneh, posvečenih gospodarskemu kriminalu, najpogosteje pa kar v kroniki. Zdi se, da umestitev takih "zgodb" na kulturne strani opravičujejo z dejstvom, da je film pač del polja kulture in da nastaja z državnim denarjem, katerega izvor je v proračunu za kulturo. Sami pa mislimo, da je razlog za tako izrazito prisotnost tovrstnih zapisov morda tudi neke drugje. Namreč: tako v tem, da so se očitno tudi kulturni uredniki naših dnevnikov odločili, da si bodo s ščepcem senzacionalizma lažje "dvigali naklado", kot tudi v dejstvu, da večino zapisov na kulturnih straneh prispevajo redni sodelavci kulturnega uredništva (naj so to zaposleni novinarji ali redni honorarci), ki praviloma niso strokovnjaki za določena področja. Tako tudi o filmski problematiki večinoma pišejo ljudje, ki s filmom sicer nimajo prav veliko opravka. Tem pa je seveda najlažje zaupati tovrstne zapise. Zdi se, da je pomanjkanje "strokovnjakov", ekspertov za posamezna področja, celo ena največjih hib kulturnih strani slovenskega dnevnega časopisja. V tujini dnevniki prav na njih gradijo svoj imidž, dvigajo svojo ugled in s tem tudi zagotavljajo konstantno visoko naklado, pri nas pa se na kulturnih straneh praviloma pojavljajo le ob "posebnih dogodkih", kakršen je bil na primer *Delova* nanizanka "XX. stoletje". Pri obravnavanih dnevnikih smo tako med številnimi avtorji zapisov o filmu našli le tri strokovnjake, katerih zapisi se pojavljajo kolikor toliko redno (Z. Vrdlovec – *Dnevnik*, S. Popek – *Delo*, U. Smasek – *Večer*), med temi tremi pa ima le eden (Vrdlovec – *Dnevnik*) "redno" kolumno s filmsko vsebino. To pomanjkanje pravih kadrov zelo vpliva tudi na kvaliteto zapisov o sproti slovenski filmski produkciji. Slovenskim dnevnikom bi težko očitali, da novim slovenskim filmom ne namenjajo dovolj pozornosti, saj lahko na kulturnih straneh najdemo številne zapise, ki sledijo prav vsem fazam nastajanja novih slovenskih filmov, od prvih izborov, ki jih opravi programska komisija na Filmskem skladu, do premier v kinodvoranah in sodelovanj na domačih in mednarodnih festivalih. Toda te zapise bi večinoma lahko spravili v kategorijo informacij in poročil (ki jih lahko opravi prav vsak novinar), ob premierah tudi intervjujev, medtem ko je tehtnih komentarjev bolj malo. Pri *Delu* tako ocene novih slovenskih filmov praviloma pišejo ljudje, ki film spremljajo le občasno (Kolšek, Leiler). Poglobljeni zapisi, ki bi prinašali razmislek o tokovih ali trendih v slovenskem filmu, posebnih karakteristikah, zgodovinskih okoliščinah ipd., pa so pra-

viloma le izjeme (če sploh kdaj najdejo svoje mesto na kulturnih straneh), kakršno si je v svoji kolumni – cikel "Junaki slovenskega filma" – "privoščil" *Dnevnikov* "novinar" Z. Vrdlovec.

TUJI FILM V SLOVENSKEH KINODVORANAH

Pri pregledu, kako slovenski dnevniki pokrivajo redni program slovenskih kinodvoran – ki ga v veliki večini sestavljajo tuji filmi, od katerih je ponovno velika, resnično velika večina hollywoodskih –, smo opazili dve bistveni značilnosti, od katerih je ena povsem v skladu s trendi v tujini, druga pa v primerjavi s temi deluje kot velik, povsem nerazumljiv odklon. V tujini je nekako običajno, da se dnevniki samopromovirajo tudi prek svojih "zvezdnikov", uglednih imen s posameznih področij, ki so jih pridobili za redne sodelavce. Ti postanejo zaščitni znak posameznih strani, naj bodo to politične ali kulturne, in marsikateri bralec vzame v roke določen dnevnik prav zaradi njih. Na kulturnih oziroma filmskih straneh imajo ponavadi tak "zvezdniški" status filmski kritiki oziroma tisti, ki ocenjujejo filme iz rednega programa kinodvoran. V Združenih državah je eno izmed najbolj znanih tovrstnih imen Roger Ebert, ki piše za *Chicago Sun*, saj njegove filmske kritike že vrsto let redno izdajajo tudi v knjižni obliki. Koliko naredi za promocijo nekega dnevnika ena sama taka oseba, verjetno ni potrebno posebej razlagati. V zadnjih letih je tako tudi pri nas opaziti trend, da se ocene in komentarje filmov iz rednega programa zaupa eni osebi. Pravzaprav je pri *Dnevniku* to že dolgo v veljavi, saj filme redno ocenjuje le Z. Vrdlovec, filmsko morda najbolj izobražen in najpronikljivejši slovenski kritik, a tega dejstva nekako ne znajo izrabiti in primerno izpostaviti. Pri *Delu* so še "pred kratkim" (no, pravzaprav kakšno leto nazaj) filme izmenično ocenjevali trije kritiki – nekako glede na osebne preference oziroma po ključu žanrski studijski izdelek – dokumentarec – avtorski film –, v zadnjem letu, morda malce več, pa se uveljavlja predvsem S. Popek. V tem pogledu ne zaostaja niti *Večer*, saj se tudi pri njih uveljavlja predvsem eno ime – to je U. Smasek. Potrebno je dodati, da so v tem primeru vsa tri uredništva pokazala veliko mero "dobrega okusa", saj so kritiško mesto zaupali filmsko nadpovprečno izobraženim posameznikom. Nikakor pa ne moremo doumeti, kakšno mesto pravzaprav namenjajo filmski kritiki, saj v tem pogledu postopajo povsem nasprotno od večine dnevnih časopisov po svetu in v nasprotju z vsakršno logiko. Tuji dnevniki bi namreč dejstvo, da kritika ni objavljena dan (ali v skrajnem primeru dva) po premieri filma, doživeli kot velik poraz. To je zanje imperativ, saj morajo prehiteti konkurenco, in hkrati moralna obveza do njihovih bralcev, saj so tu zato, da jim pomagajo "videti". Naši dnevniki pa kritike objavljajo v najboljšem primeru konec prvega tedna predvajanja, kar je še bolj nerazumljivo, če vemo, da jim prikazovalci in distributerji omogočajo tudi redne predogledne (t.i. novinarske projekcije, na katerih prikažejo film ali dva, katerih premiera se približuje). Čemu torej kritike? V oceni posameznih filmov iz rednega sporeda, ki so, kakor smo že omenili, v veliki večini (verjetno kar okrog ali celo nad 90%) hollywoodskega izvora, ne gre iskati večnih resnic ali poglobljenih estetskih študij. Da bi morda gledalci lahko preverili lastno mnenje ob kritikovem? V tem primeru bi bilo bolj smiselno uvesti "pisma bralcev" za ljubitelje filma, saj bi se tam lahko razvnela vsaj spodobna polemika.

FILMSKI DOGODKI DOMA IN PO SVETU

S prehodom k zapisom o filmskih dogodkih doma in po svetu k sreči ponovno stopimo na tirnice ažurnosti (čeprav bi bil na tem področju vsaj v nekaterih primerih časovni odlog celo manj "boleč"). Na žalost pa hkrati ponovno dregnemo v odprto in gnojno rano "nekompetentnosti" (v kar nekaj posameznih primerih bi lahko ne samo opustili navednice, ampak celo uporabili kak ostrejši izraz; a o tem kasneje). Prav žalostno je namreč gledati, kako se na kulturnih straneh v najavah dogodkov pojavljajo skoraj prepisana sporočila medijem, ki jih pripravi organizator dogodka. A kaj drugega pričakovati od nekoga, ki ne pozna ne zgodovine filma ne sodobnih tokov v filmu, ki mu je domači film enako tuj kot tuji. Ki o nekem indijskem avtorskem filmu prostodušno za-

piše, da gre za bollywoodski izdelek (poročilo z beneškega festivala, september 2001, *Delo*), čeprav to označuje nekaj radikalno drugačnega, in ki si o dokumentarnem filmu drzne zapisati, da je "manjšinska, najbolj prezrta (in prezirana) ter najmanj kinematografska oblika filma, ki je lahko kljub temu zelo provokativna" (napoved Jesenske filmske šole, oktober 1998, *Delo*)! Povedati je treba, da je v tem pogledu, torej ko gre za napovedi posameznih dogodkov, festivalov ali retrospektiv, le *Večer* v večini primerov pokazal dostojen nivo, nivo, ki se mu ga ni potrebno sramovati. To pa zato, ker o filmu, tudi ko gre "zgolj" za tovrstne zapise, piše oseba, ki ilm pozna (U. Smasek)! Žal so *Delove* napovedi dostojna izvirna besedila le takrat, ko jih zaupajo svojemu "kritiku" S. Popku, v *Dnevniku* pa poleg vsega že omenjenega še sploh ni nujno, da se bo napoved pojavila – pa čeprav gre na primer za retrospektivo velikana svetovnega filma. Tu se pravzaprav pokaže prava podoba odnosa, ki ga gojijo uredniki do filma; politike, ki jo na svojih straneh vodijo, ko je govora o njem, statusa, ki mu ga namenjajo znotraj slovenske kulturne sfere. Zdi se, da je zanje film zgolj splet okoliščin, stvar naključja, v najboljšem primeru nekaj, kar sicer "mora" biti, kako "bo", pa je že povsem vseeno – kaj, koliko in kako bodo pisali o njem, je odvisno predvsem od tega, koliko in kakšne materiale jim pošlje organizator. Kako naj si sicer razložimo fenomen, da nekaj dni ni na kulturnih straneh niti enega zapisa o filmu, nato pa v enem dnevu kar trije? In to tri napovedi dogodkov (povsem enostavno in brez vrednotenja bi se lahko katera premaknila na dan prej ali pozneje ter se primerneje ovrednotila), kjer ima napoved vsakoletnega prikaza slovenske filmske in TV produkcije v zamejstvu, v kateri se predstavijo že (podrobneje) predstavljene reči – le v drugačnem kontekstu –, tak obseg kot obe drugi napovedi hkrati: napoved mednarodnega kolokvija filmske teorije, na katerem bodo o dokumentarnem filmu spregovorili eminentni, svetovno znani gostje iz tujine (tudi če bi imeli le datum dogodka, spisek gostov in temo srečanja, bi lahko ob normalni uredniški politiki o tem napisali obsežen in nadvse zanimiv zapis) in napoved morda najpomembnejšega filmskega dogodka v Sloveniji, mednarodnega filmskega festivala (oktober 1998, *Delo*). Nadvse žalostno, a resnično. Tako kot *Dnevnikova* in *Delova* poročila s festivala slovenskega filma leta 1999: vsak dan se sicer pojavi članek, poročilo s festivala, a v njem zgolj povzemajo, kaj je bilo izrečenega na spremljevalnih okroglih mizah, medtem ko filmom, ki so bili premierno predstavljeni in zaradi katerih ta dogodek pravzaprav obstaja, ni namenjena niti beseda! Šele zadnji iz vrste zapisov, ki povzema, kako so žirije razdelile nagrade, poda tudi nekaj besed o nagrajenih filmih, morda celo o vseh celovečercih. Mar ostali niso "pravi" filmi?

In za zaključek (tega sklopa): naš osrednji dnevnik se rad pohvali, da z domačega mednarodnega filmskega festivala poroča vsak dan in mu namenja skoraj polovico kulturne strani. Pohvalno, morda za naše razmere. Že sosednji Italijani (praktično vsi dnevnikarji na nacionalnem nivoju) svoji Mostri posvetijo vsak dan posebno prilogo – najmanj tristransko!

FILMSKA ZGODOVINA IN ESTETIKA

Seveda je povsem jasno, da ob taki uredniški politiki obsežnejših zapisov, ki bi izkoristili kak dogodek ali premiero kakšnega filma, da bi se ob njej podrobneje posvetili posameznim poglavjem iz zgodovine filma, estetskim vprašanjem ali zanimivim temam, preprosto ni. Edina svetla izjema so, kakor smo že omenili, redke, preredke serijske kolumne *Dnevnikovega* kritika Z. Vrdlovca (tuji dnevnikarji bi verjetno tekmovali, kdo ga bo pripeljal pod svojo streho, pri nas pa – naj mi oprusti – nekoristno ždi tam v petem nadstropju Kopitarjeve 2–4), občasni obsežnejši zapisi – največkrat predstavitev kakšnega avtorja ob otvoritvi retrospektive ali, redkeje, obdelava kakšnega problema, vezanega na reproduktivno kinematografijo – *Delovega* "kritika" S. Popka ter, seveda, morda ne s tako širnim "vedenjem" podkrepljene, a vedno žmohtne eksapade *Večerovca* U. Smaska.



REFLEKSIJA FILMSKIH VIZIJ

DOLGE NOČI PRAZNOSTI ALI IMPERIJ NE VRAČA NIČESAR

andrej šprah

Votlo razpravo o spektaklu, se pravi o tem, kar počnejo lastniki sveta, torej organizira ta isti spektakel: vztraja se pri velikih spektakelskih sredstvih, zato da se ne bi ničesar povedalo o njihovi veliki uporabi. Pogosto namesto spektakel raje uporabljajo termin "medijsko". Z njim skušajo označiti preprosto orodje, neke vrste javno službo, ki naj bi z nedvomnim "profesionalizmom" upravljala novo bogastvo vsesplošne komunikacije s pomočjo množičnih medijev, komunikacije, ki je končno dosegla enostransko čistost, kjer lahko mirno občudujemo že sprejeto odločitev. Tisto, kar je posredovano, so ukazi; in, kako harmonično, tisti, ki so jih izdali, so isti, ki bodo povedali, kaj si o njih mislijo.

Guy Debord

Leta 1982, ob svoji dvajseti obletnici, je slavnostna številka *Ekрана* pisala predvsem o "sami sebi"; posvečala se je "avto-refleksiji" znotraj raznoterih segmentov, od filmske teorije do "drugačne" oblike filmske produkcije, kot poudarja jubilejni uredniški uvodnik. Dve desetletji pozneje pa smo soočeni s paradoksnimi situacijo, ko se zdi potrebno ponovno osvetliti in na novo ovrednotiti nekatere problematike kinematografskega polja, ki so bile že ves čas – vsaj implicitni, če ne izrecni – sestavni del pisanja v reviji sami. Kaže se potreba po neposrednem, konkretnem kritičnem ovrednotenju stanja "filmske stvari" v Sloveniji, ki jo je *Ekran* sicer vseskozi "vrednotil", seveda s samoumevno distanco do določenih socio-kulturnih anomalij, ki se tudi od daleč niso dozdevale stvar njegove domene. Vendar pa so se stvari v dobrih desetih letih "tranzicijskega kapitalizma" pošteno zapletle. Tako na nivoju "strokovnosti" kakor na ravneh kapitalskih povezav se je moral film na odprti sceni vse bolj umikati industriji za zabavo in logiki blagajniških izkupičkov – principom, ki ne priznavajo "drugačnosti" in ne poznajo usmiljenja. In napočil je skrajni čas, ko je potrebno znova ponoviti že povedano, tokrat z edinim žargonom, razumljivim v enoumju brutalnih kapitalskih pogonov lastniških povezav: s konkretnimi navedbami, s številkami, z neposredno kritiko. Ne torej "avto-refleksija", pač pa "avto-eksplicacija" se tako kaže kot tista nuja, s katero se zdi potrebno pristopiti k "slavnostni" situaciji, ki se zaradi nezavidljivega stanja stvari ne dozdeva nič kaj praznovanja vredna. Bolj kot kdaj prej se namreč očitno izkazuje potreba po vnovični diferenciaciji znotraj družbeno-kulturne situacije, kjer se "kategorialna" uzurpacija širi na vsa področja javnega življenja: pogledimo samo razne "špas-teatre", ki si na vse kriplje prizadevajo razvrednotiti pojem gledališča, ozrmo se po TV-programu nacionalke, kjer se povsem neselektivno z roko v roki (ne samo znotraj

ene redakcije, temveč znotraj ene same oddaje) sprehajajo prispevki o *mainstreamu* in alternativni, o "istem" in "drugačnem", o komercialnem in umetniškem¹ ... in, nenazadnje, zazrimo se v naš ciljni produkcijski segment – kinematografijo, kjer si prekupčevalci s pirotehniko sodobnih gibljivih podobnic jemljejo edino zveličavno pravico govoriti v imenu umetnosti, s katero nimajo nikakršne resnične zveze, razen seveda monopolne pozicije lastništva "proizvodnih sredstev". V takšni situaciji, kjer je "ena sama vreča denarja močnejša kot deset vreč resnice", je edina možnost "dvo govora" pravzaprav monolog. Zatorej se tudi pričujoče besedilo skuša spoprijeti s postanimi predpostavkami imperialne ideologije, z zavestno namero razvrednotenja brezvredn(ostn)ega, ki si zaradi svoje elementarne demagoškosti morda dejansko niti ne "zasluži" resne kritiške obravnave. A vendarle se zdi mnogo nevarnejše pustiti kapitalске mogule pri miru, da se zadušijo z lastnimi "lažmi, ki jim ni mogoče ugovarjati"², kot v luči etike odgovornosti – kajti nismo mi sami tisti, ki smo "na udaru", temveč predvsem prihajajoče generacije, ki jih imperij skuša podvreči svojim zakonom – vendarle odpreti nekaj kategoričnih vprašanj, saj so zaradi agresivne imperialistične potrebe po popolni dominaciji v nevarnosti tudi redki preostali vzvodi neodvisne javnosti. Pričujoče besedilo tako slej ko prej ne prinaša ničesar novega; nič, kar bi v raziskavi konstelacije razmerij na slovenski kinematografski sceni morda odpiralo določene na novo porajajoče se vidike, odstiralo koprene z zakulisja presenetljivih zarot ali morebiti celo razkrivalo skrbno varovane skrivnosti. Nasprotno. Poudarjeno se bomo ukvarjali zgolj s tistim, kar je ves čas neposredno pred našimi očmi, a morebiti prav zato – zaradi vseskozne samoumevne prisotnosti – na neki način prezrto ali vsaj odrinjeno na rob. In prav to je temeljni vzgib potrebe po tovrstnem soočenju s stanjem stvari, ki zaradi vsesplošne brezbriznosti postaja zastrašujoče alarmantno. Kot da bi nihče resnično ne verjel temu, kar se s stopnjujočo naglico in brutalno energijo "prostega pretoka tržnih zahtev" odvija v naši neposredni pričujočnosti: vidimo, morda se celo zavedamo, a nočemo verjeti, kaj šele vedeti ... Kolikokrat se bodo morala zgodovinska izkustva še ponoviti, da se bomo – kot – posamezniki končno ozavestili? Ali celo "samoiniciativno" postavili v bran? Zato si tekst, ki je pred vami, jemlje pravico in dolžnost, da v stilu filmov prebujenega družbenega angažmaja iz druge polovice devetdesetih, najizraziteje izražena je v filmih novega francoskega realizma, konkretnije v stilu t.i. "filmov, ki opozarjajo na nevarnost" (*films signaux d'alarme*), izpostavi določena, najbolj perverzna dejstva situacije, v kateri se piarovci na novo nastalega kinematografskega imperija brez vsakršnega sramu znašajo nad zaupanjem (pre)naivne javnosti. Seveda s takšnim početjem pričujoče pisanje morda prispeva nepotrebnim reklamnim deležem v prid obravnavanemu početju, pri katerem bi bilo v "normalnih demokratičnih" ali celo brutalno kapitalističnih družbenih pogojih brez dvoma najenostavneje pustiti, da notranje zakonitosti socio-kulturnih sorazmerij same "opravijo" z imperativi tolikanj vprašljive verodostojnosti ... Tukaj pa, ker se soočamo s situacijo, ko je po brezpravnem mračnjastvu divjega lastninjenja na začetku devetdesetih celotni pogon ljubljanskega kinematografskega omrežja pristal v večinski lasti imperialističnemu monopolizmu hollywoodskih megastudijev servilnega ter lastnim kapitalskim težnjam zavezanega podložništva, je stvar seveda precej drugačna. V trenutku namreč, ko si – zaradi nikaror ne na veliki zvon obešanih, a pozornemu očesu vsekakor očitnih kapitalških in lastniških povezav v ozadju – določen glas(nik) pridobi (ali bolje: zakupi?) možnost nastopa v medijih, ki jim javnost še vedno v največji meri zaupa³, njegove izjave po principu

1. Pričujoči pojmovnik uporabljamo povsem zavestno – v radikalno opozicijo predpostavki, da je govorjenje o komercialnem in kreativnem nekaj, kar pripada preteklosti. "Ljudje danes mislijo, da so pametni, če zanikajo razliko med komercialnim in kreativnim: to pa zato, ker se v takšnem početju skriva določen interes. /.../ Če bi morali definirati kulturo, bi lahko rekli, da njeno bistvo ni premagovanje težkih in abstraktnih disciplin, temveč doumetje dejstva, da so umetniška dela veliko bolj konkretna, ganljiva in zabavna kot komercialni produkti. V kreativnih delih obstaja multiplikacija emocij, osvobajanje emocij in celo invencija novih emocij. To je tisto, kar kreativna dela razlikuje od prefabriciranih emocij komercialne." Gilles Deleuze: "The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze", v: *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Univ. of Minnesota press, Minneapolis, 2000, str. 365-373; str. 369.

2. "Že samo dejstvo, da odslej lažem ni mogoče ugovarjati, jim je dalo povsem novo kvaliteto. To pomeni, da je v tem trenutku resnično skoraj povsod nehalo obstajati ali pa se je v najboljšem primeru reduciralo na hipotezo, ki je ni mogoče nikoli dokazati. Lažnemu brez ugovora je uspelo doseči izginotje javnega mnenja, ki ga sprva le ni bilo več slišati; nato pa se kaj hitro tudi oblikovalo ni več." Guy Debord, *Komentarji k družbi spektakla*, ŠOU, Študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 154.

3. Dejstvo, da so vsi trije veliki slovenski dnevnikarji – *Delo*, *Dnevnik*, *Večer* – delniške družbe v zasebni lasti domačega kapitala, je dovolj zgovoren podatek, ki lahko priča o popolni medijski neodvisnosti ali pa o povsem nasprotnem – oz. kot je nekoč rekel Bojan Petan, predsednik uprave DZS d.d.: "Kot lastniki smo vstopili v Dnevnik izključno iz kapitalških razlogov ..."

komaj razumljivega, vendar samoumevnega avtomatizma "pridobijo na teži" oziroma legitimnosti. Tako je na žalost edini možni način obračuna s tendencioznostjo, lažnostjo in propagandnimi mehanizmi tovrstnega pisanja metoda umetnega "dviga njegove cene" na raven verodostojnega in relevantnega sogovornika. Kar je na prvi pogled vsekakor nesmiselno početje, saj dejansko na drugi strani nimamo sogovornika, temveč sistem; natančno preučen, izračunan in preverjen pogon korporacijskih mehanizmov zavezanja javnosti na podlagi vseskozi "preverljivih" kriterijev vrednosti – v njenem najbolj neposrednem, kapitalsko vezanem pomenu. Zato bi bilo morda res najenostavneje prepustiti imperij lastnim zakonitostim, da se prej ko slej združne vase, v svoje žarko jedro postane olja in razblinjajočih se mehurčkov instantne konzumpcije. Vendar pa, ponavljamo, se je taka samozaverovana večvrednostna brezbriznost na eni in popreproščena naivnost na drugi strani zgodovinsko vse prevečkrat izkazala za usodno, saj so bile v trenutku sreznitve stvari že pregloboko v nepovratnosti. In morda je tudi tukaj ta hip že pozno ..., a zagotovo še ne nepozno. Dejstvo je, da je imperij v svoji primarni elementarnosti teženj po zavojevanju čim širšega kinematografskega ozemlja na eni strani, po razsrediščanju obstoječih kinematografičnih razmerij – beri prenosa tržnega težišča na multipleks v satelitskem nakupovalnem megapolisu Javnih skladišč in ukinjanja kinematografov v središču mesta –, s tem pa seveda tudi obveznem prestrukturiranju publike na drugi ter po monopolni vlogi pri rangiranju distribucijskih odnosov na tretji strani, v popolnosti uspelo. Vendar pa je dejstvo tudi, da so se mu v grlu – zaenkrat – zataknilo tako apetiti po nadvse željenem nadzoru in nadvladi znotraj produkcijskih razmerij pri nas (slednje skuša vsaj delno kompenzirati s postavljanjem nerazumljivih pogojev domačim filmom v svojem distribucijskem omrežju), hkrati pa je njegov radikalizem v poneumljanju in popreproščanju ter s tem podcenjevanju določenega občinstva izzval oblikovanje prepotrebne reakcije in tako nehote pripomogel k "strnjevanju vrst" tiste kritične publike, ki v svojo kulturno nujnost uvršča film, ne pa bleščavih omedlnosti, ki polnijo blagajne studijskih multinacionalk. Rezultat takšne situacije je predstavljalo ažuriranje potrebe po konstituiranju prostora za – ne drugačni, temveč enostavno v dejanskem pomenu besede prepoznani – kino, ki bo obogatil prisotnost filmske magije v središču mesta in mu vrnil kinematografski utrip. Kajti edini preostali možnosti zadovoljevanja elementarno-filmskih potreb – program Slovenske kinoteke in Cankarjevega doma z Ljubljanskim mednarodnim filmskim festivalom (LIFFE) ter ostalimi filmi v lastni distribuciji – predstavlja ta s konstantnim povečevanjem interesa nazorni odraz stanja stvari, ki je dobilo za slovenske razmere relativno nagel epilog v podpisu pogodbe o ustanovitvi mestnega art-kina Kinodvor. Vsega tega pa se še kako zaveda tudi imperij sam, ki se na potencialno "zahtevnejše" občinstvo obrača v svoji "sostroficirani podobi", podajajoč se v prostor javnosti v (pre)obleki "zaskrbljenega intelektualca ..."⁴ Vsekakor je ta njegova gesta več kot razumljiva, kajti v igri je pereč problem njegove imanentne istovetnosti, saj je v prevladujočem trendu zabrisevanja ločnice med komercialnim in kreativnim, na katerega je na primer Gilles Deleuze opozoril že v sredini osemdesetih, očitno poenostavil določene kulturne potrebe – v našem primeru – slovenskega filmskega gledalca. S tem pa mu je umanjkal tisti ključni segment, potreben za popolno nadvlado, s katero bi lahko vzpostavil svojo totalno vladavino.⁵ Da bi se znebil teh perečih nevrtačičnih točk, ki jih zaradi podcenjevanja situacije v procesu uzurpacije ni uspel podvreči svojemu nadzoru, se mora sedaj pretvarjati: s "pretkanimi" piarovskimi akcijami, zakrinkanimi z imperativom "strokovnosti", skuša v kar največji meri "teoretizirati" in pokazati "pravo pot" iz – kakor prepričuje – "zmot in zablod" na eni strani domače na drugi pa evropske filmske produkcije, medtem ko mu "tržnega deleža" t.i. filma tretjega sveta samoumevno sploh še ni uspelo predpostaviti. In tukaj mu seveda tudi na celi črti spodleti. V viteški oklep borca za dobrobit filmske ustvarjalnosti, ki "hira v brezbriznih državnih jaslih ...", so tako vladajoči gospodje iz ruralnih družb našemili svojega neposrednega

4. Nikakor ne more biti naključje, da je ob podpisu pogodbe med Mestno občino Ljubljana, Ministrstvom za kulturo in Slovensko kinoteko o ustanovitvi art-kina Kinodvor pomočnik direktorja Ljubljanskih kinematografov promptno reagiral in v *Premierini* kolumni "Slovenska kinematografija na vrtiljaku svetovne filmske industrije" skonstruiral nekakšno spekulativno "kaj bo ... če bo" napoved potencialne "paradoksnе porabe" proračunskega denarja: "Seveda pa se postavlja vprašanje, kaj se bo zgodilo, če se bo za predvajanje s strani Kinoteke distribuiranih filmov začela zanimati tudi komercialna infrastruktura: Da bi si ohranil obisk, bo kino Dvor take filme seveda želel in moral predvajati, morebitno odrekavanje prikazovanja v ostalih kinodvoranah pa bo porabljeni proračunski denar postavilo v svojevrsten paradoks."

5. Takšno, ki bi v popolnosti odgovarjala pričujoči Debordovi tezi: "Vlada spektakla, ki zdaj obvladuje tako sredstva ponarejanja celotne produkcije kot zaznavanja, je popoln gospodar spominov in hkrati tudi nenadzorovan gospodar projektov, ki fabricirajo najbolj oddaljeno prihodnost. Sama vlada na vseh področjih: izvaja svoje nagle sodbe." (Debord, *ibid.*: 152–53)

podanika – pomočnika direktorja Ljubljanskih kinematografov, ki si naziv "filmskega strokovnjaka" velikodušno podeljuje kar sam. V skladu z zahtevami uvodoma navedenega Debordovega postulata se je po najboljših močeh izučil zahtev(a)ne manipulativne obrti in njene "izsledke" plasiral v pripravljene medijski prostor, nato pa zapakiral še v knjižni format – Slovenci so vendar slepo zaverovani v knjigo; že tistemu, kar piše v časopisih, verjamejo skoraj brezpogojno, če pa je le-to podano v knjižni obliki, mora zagotovo iti za nedvoumni res – in kar se da ceneno razpršil po bližnji in daljni okolici. Tako gre to ...

Na temelju povedanega se v izhodišču postavljata dve ključni, že omenjeni dilemi: vprašanje verodostojnosti in problem relevantnosti. Če se za začetek ustavimo ob trditvah pomočnika direktorja, ki v svojih *Sodobnih filmskih zgodbah* suvereno poudarja, da za razliko od njega nihče med zaposlenimi na Filmskem skladu RS in Ministrstvu za kulturo RS "... nima podiplomske izobrazbe, ki bi mu formalno potrjevala širše filmsko znanje, oziroma poznavanje filmske ali zabavne industrije ..." (str. 78) ter na zavihku *Evropskega filma* kot urednik in hkrati avtor svojo lastno knjigo ovrednoti za "izčrpno in poglobljeno strokovno delo ...", nam ne preostane drugega, kot da se tako formalno kompetentnemu in avtoritativnemu poznavalstvu približamo predvsem skozi bližnji pogled na nekatera "ključna" mesta v obeh navedenih delih zbirke Modra Premiera: *Sobotne filmske zgodbe* (Ljubljana, UMco, 2001) in *Evropski film: večno nihanje med umetnostjo, zabavo in poslom* (Ljubljana, UMco, 2002). In takšen pogled kaj hitro naleti na dve temeljni značilnosti: vrednostno hierarhijo in kategorialno nedoslednost. Obe pa sta v obliki uvodnega motta eksplicitno podani kar na samem začetku "raziskav sodobnih filmskih tokov" – v predgovoru k *Sodobnim filmskim zgodbam*: "Ameriški film je uspešen zato, ker pripoveduje preproste zgodbe, za katere porabi veliko denarja, medtem ko evropski film pripoveduje zapletene zgodbe, narejene z malo denarja." (Str. 9) To pa je pravzaprav sam kategorični začetek, v katerem tiči jedro velikega nesporazuma, ki nam ves čas pobilskuje pred očmi; kakor koli namreč skušamo "zapopasti" nadaljnje pisanje v pričujočih knjigah, vselej se vračamo k tovrstni "kategorialni zasnovi" na eni strani vrednostnega stopnjevanja, ki, izvemši kategorijo denarja, poteka kar po vrstnem redu zapisanega: ameriški film, uspešnost, preprosta zgodba ..., na drugi pa popolne nedorečenosti, iz katere – zopet – odločno bijejo zgolj posamezni pojmi: ameriški film, uspešnost, denar, (preprosta oziroma zapletena) zgodba, evropski film ... Kaj je to: ameriški film? Kaj je to: uspešen? Kaj je to: preprosta oziroma zapletena zgodba? Kaj je to: evropski film? O.K., očitno naj bi bilo vsaj to, kaj je denar. In prav vidik denarja oziroma "ekonomski pristop" naj bi bil, po avtorjevih besedah, tisti, ki naj bi predstavljal vodilo in rdečo nit njegovega pisanja. In če s čim, se je mogoče strinjati z njegovo predpostavko, "da v slovenskem prostoru filmu manjka ekonomski pristop". Seveda pa je tudi to kategorija, ki jo je v prvi vrsti potrebno utemeljiti in ovrednotiti. Nikakor nočemo trditi, da ekonomski vidik filmske produkcije ni pomemben in da ne potrebuje obsežnih in natančnih raziskav tako v svojem ožjem strokovnem kot širšem družbeno-kulturnem kontekstu. Vendar pa predstavljajo vprašanja ekonomije zgolj enega izmed problemskih sklopov širokega spektra dejavnikov, ki opredeljujejo filmsko ustvarjalnost in so kot taka relevantna, le dokler ne prerastejo v ideologijo, ki je sposobna (o)vrednotiti film le še skozi prizmo kriterijev – finančnega – uspeha. Res je, da "našega" avtorja tu in tam spreleti spoznanje, da film ni samo industrija in da je zato potreben "širši pristop": "Pričujoče delo skuša /.../ pri nas relativno neznano ekonomsko ozađe filma osvetliti na čimbolj strokoven in ekonomistično izdelan način. Pri tem je seveda treba upoštevati, da je film enkratna mešanica umetnosti in industrije, kar se seveda mora kazati tudi v obravnavi, ki ne more biti vedno le strogo ekonomistična, ampak pogosto posega tudi na druga področja, od sociološkega do umetniškega." (2002: str. 21) Na žalost pa se "strokovni" domet na slednjih področjih zaključki pri nedorečenostih tipa "preveč izvirni in relativno neznani film", "zanimive zgodbe in filmske ideje", ali posplošitvah kot "kulturni vedenjski vzorec, ki ga narekujejo filmi", oziro-

ma celo cinizmu tipa "upravljanje subvencijskega denarja kot domena umetnikov".⁶ Tisto, kar je v obravnavanih pisarijah najbolj simptomatično, je sam njihov institucionalni "izvor" in s tem seveda jasno podčrtan interes. Zato je pravzaprav komično avtorjevo prizadevanje prikriti dejanskost primarnosti s pomočjo "strokovnih vidikov", saj se le-ta vsekozi izmika nadzoru ter bije v nebo v vsej svoji banalnosti ... A nadaljujmo lepo po vrsti. *Sobotne filmske zgodbe* so zbornik člankov, v največji meri že objavljenih v prilogah dnevnika *Delo: Sobotna priloga* in *Vikend magazin* med leti 1997 in 2000. Ti naj bi se – vsaj v za pričujoče potrebe izbranem segmentu slovenske in evropske kinematografije⁷ – na eni strani posvečali nekaterim "ekonomsko sociološkim zgodbam slovenske kinematografije zadnjih let" ter zaključili z opredeljevanjem "kompetentnosti (sic!) v opisovanju stanja slovenske kinematografije", na drugi pa se ukvarjali "s problemi evropske filmske industrije". Rezultat je, kljub (ne)razumljivi samohvali v visokoletečih napovedih predgovora in uvoda⁸, pravzaprav samoumeven za vse, ki ne verjamejo v dvojno igrjo, ki je pri celem podjetju na delu. Ne presenetni nas – kot bi zaradi podčrtavane "formalne kompetentnosti" pisca morda naivno pričakovali – koncizna ekonomsko-sociološko zgrajena struktura poglobljenih analiz in teoretično utemeljenih hipotez, pač pa smo dejansko priča zgodb(ic)am o tem in onem problemu, ki je očitno priložnostno padel na pamet. Obravnavani "ekonomski parametri" so tako v največji meri zreducirani na opisovanje razmerja med stroški in blagajniškimi izkupički filmov, kar kulminira v imaginarni kategoriji "uspešnosti". "Sociološki vidiki" pa se ne razlikujejo veliko od zgoraj že omenjenih simplifikacij, medtem ko se ključna "dramatika" teksta vrti okoli usodnega vprašanja: "*Bo uspel?*" (2001: str. 56) Mestoma se besedilo spoprijema celo z vprašanji o "temeljnih elementih filma", ki pa so ravno tako predvsem zbir naključnih filmsko-produkcijskih segmentov, nanizanih po samo enemu znani logiki, ki se denimo glasi: "*primarna ciljna publika; osnovna premisa filma; žanr; igralci; produkcija in proračun*". (2001: str. 38–40) Čeprav se pisarija spoprijema z vsemi "vitalnimi" in za kapitalsko logiko očitno ključnimi "filmskimi" dejavniki, so njeni dometi sila kratki in enosmerni. Če se pri vprašanju o perspektivah slovenske kinematografije

6. Bodimo konkretni: ko je govora o "ceni koriščenja medija na uro", beremo: "*Visoka cena intuitivno vodi porabnika k temu, naj bo pri izbiri ogleda filma ali izposoje videokasete preudaren, saj ve, da gre (drugače kot pri knjigi ali nosilcu glasbe) za enkratno konzumacijo. Tudi zaradi tega imajo povprečni, preveč izvorni in relativno neznani filmi zelo malo možnosti za uspeh v kinodvoranah, saj so omejeni le na ozek krog t. i. inovatorske, marginalne ali pa filmu sploh zavezane publike.*" (2002: str. 18–19) O "zanimivosti evropske kinematografije": "*Evropa je še zdaj gojišče različnih zanimivih zgodb in filmskih idej, vendar pri njihovi filmski realizaciji v ožadi s svojim denarjem skoraj vedno stojijo Američani.*" (2002: str. 12) O "vedenjskih vzorcih": "*Čeprav je filmska industrija v vsakem gospodarstvu, tudi ameriškem, po obsegu relativno nepomembna, pa je njen pomen v kulturnem vedenjskem vzorcu, ki ga narekujejo filmi. Velja predpostavka, da si bodo gledalci želeli imeti proizvod, ki ga uporablja filmska zvezda – se pravi ameriški proizvod.*" (2002: str. 17) O "subvencijskem denarju" in "zahtevah kapitala": "*... ko imajo v lasti tako veliko podjetje kot je Universal, ki mora poslovati povsem brez subvencij, (se) tudi kultivirani, v filmskem smislu evropsko zavedni Francozi spremenijo in hladne števec denarja in racionalne ocenjevalce komercialnega potenciala posameznih filmskih naslovov. Plani pač morajo biti doseženi, saj morajo zaposleni dobiti svoje mesečne dohodke in lastniki svoje dividende. In na tej točki se mora skrb za avtorske koncepte umakniti zahtevam kapitala. Umetnost takrat tudi pri Francozih postane upravljanje denarja, upravljanje subvencijskega denarja pa pač lahko še naprej ostane domena umetnikov.*" (2002: str. 15)

7. Interes pričujočega pisanja se seveda nanaša na vprašanje domačega in evropskega filma, medtem ko nas vprašanja "notranje zgodbe" imperija zanimajo zgolj posredno in jih zato namenoma puščamo ob strani.

8. "*Upam si trditi, da se je pogled naših filmskih ustvarjalcev tudi zaradi teh člankov malce spremenil, priznali to ali ne, in da smo v zadnjem času tudi zato pričali boljše in boljše pripravljene domače filme ter njihovim promocijam.*" (2001: str. 12)

ilustrativno pomudimo zgolj pri alineji "distribucija, prikazovanje in promocija", se lahko ob pričujočih "analitičnih napotkih" seveda zgolj prizanesljivo nasmejnemo: "*Odobritev določenih projektov tudi na podlagi pozitivnega mnenja distributerjev in predvajalcev; smiselno je, da v izboru projektov sodeluje tudi distribucijski in predvajalski sektor, ki je zaradi stalnega spremljanja najbolj na tekočem s trendi v svetovni kinematografiji, hkrati pa neposredno sodeluje pri končni prodaji filma ...*" (2001: str. 43) in tako naprej ..., se v vsakem od izbranih elementov srečujemo z napeljevanjem vode na lastni korporacijski mlin in hkratnim pristavljanjem lončka edine zveličavnosti v slabo prikrivani demagoškosti in komaj doumljivi nonšalantnosti ... Najbolj specifičen je morda – na srečo edini – zdrs v "kritiške vode", kjer se – ponosno opozorjeni na pisčeve zasluge pri njegovi realizaciji – soočimo s suvereno "analizo" neverjetnih dometov filma *Zadnja večerja*, ki naj bi "v nekem pogledu celo nadgradila Dogmo 95".⁹ Preostali – poljubnejši? – deli člankov se z veliko mero zaskrbljenosti ukvarjajo na eni strani z napakami, pomanjkljivostmi in razmetavanjem denarja znotraj slovenskega kinematografskega prostora in se najpogosteje osredotočajo na kritiko "subvencijskega modela" ter Filmskega sklada in TV-Slovenije – kot ključnih "odgovornih" za "porazno" situacijo v obravnavani sferi –, na drugi pa se navdušujejo nad zgodbami o redkih "uspešnih" slovenskih filmih in razlogih, zakaj naj bi tako odstopali od sivine domačega filmskega (pod)povprečja. Zaključno razmišljanje o kompetentnosti v opisovanju stanja slovenske kinematografije pa v splošni tezi, da z nikomer v sferi "institucionalne kinematografije" "*... ni mogoče voditi resne diskusije*" (2001: str. 77), zgolj podčrtava večvrednostno pozicijo, implicitno izpostavlja skozi vsa predhodna besedila. Zgodba o (ne)uspešnosti evropskega filma v drugem delu v veliki meri povzema vzorce prvega. Izpostavljen je nekakšen komercialni absolut – ameriški film, nanižanih nekaj *block-busterskih* lestvic, razkritih nekaj ozadnih producerskih povezav mega-uspešnic ... in "paradigma" je vzpostavljena. Kar ostane, je le še dovoljšnja mera poljubno ustrezajočih podatkov, s katerimi se oblepi skelet, in "raziskava" je končana. Seveda znova zaskrbljena nad usodo dobrega evropskega filma in podčrtana z vseskozi ponavljano "neizpodbitno tezo" kako "*... subvencije počasi, a zanesljivo kopljejo grob evropskim filmom, ne toliko v smislu njihovega števila /.../ kot v smislu njihove prepoznavnosti in kulturnega vpliva ...*" (2002: str. 85)

Nastavki zgodbe o kinematografiji stare celine iz *Sobotnih filmskih zgodb* se v polni meri razmehnejo v *Evropskem filmu*. Čeprav generalna linija ostaja ista, pa naj bi se to pot soočali z na zavihku obljubljenimi izpeljavami "podrobne sociološko ekonomske analize evropske filmske industrije in iskanja razlogov, zakaj je ta že desetletja nekonkurenčna v primerjavi s tisto v Hollywoodu." Vendar pa se tudi tokrat že na začetku srečujemo z nerazrešljivo "kategorialno" zmedo tipa: "*Evropska kinematografija postane namreč komercialno uspešna šele takrat, ko postane ameriška. Ameriška filmska industrija je torej zgolj evropska kinematografija brez subvencij, umetnost, ki ji vladajo tržni zakoni.*" (2002: str. 16) Proti koncu pa lahko pričamo trem osnovnim kategorijam filmskih "zvrsti", zasnovanim "na podlagi izkušenj" in "analiziranih uspeš-

9. V napetem pričakovanju razlage principa nadgradnje enega najradikalnejših neo-avantgardnih filmskih gibanj devetdesetih smo nemalo presenečeni ob spoznanju, da gre za sofisticiran postopek nadgrajevanja, zaobsežen prav v samem povzemanju nadgrajevanega elementa: "*Zadnja večerja je film, ki se na eni strani napaja iz Dogme 95, vendar ji hkrati na drugi kaže jezik: hej, Lars von Trier, hej, Thomas Vinterberg, ne nakladajta, ne delajta se, da so vajini Idioti, vajino Praznovanje, odraz resničnosti, oziroma njen posnetek. Predobro vemo, da se tudi pri vama, tako kot pri vseh ostalih, kamera nahaja v prostoru, da igralci igrajo zanj, čeprav se delajo, kot da je ni in da njihova igra predstavlja njihovo resnično življenje. /.../ Pri Zadnji večerji je drugače. Zadnja večerja skuša po svoji produkcijski formi Dogmo 95 nadgraditi in parirati npr. Čarovnici iz Blaira. To pomeni, da skuša dati vtis, da je film nastal na podlagi slučajne uporabe video kamere, ki se je, sicer namenoma znašla v amaterjevih rokah. Kar pomeni, da je Zadnja večerja Dogma 95 z dodatnim, enajstim pravilom: film lahko nastane samo pod pogojem, da se v prostoru nahaja tudi kamera.*" (2001: str. 33–34)

nih filmov": "umetniška, ki je usmerjena predvsem k starejšemu občinstvu, univerzalna, ki je usmerjena k mešanemu občinstvu, in trendovska, ki je usmerjena predvsem k mlajšemu prebivalstvu, kot glavnini filmskega občinstva in skuša ujeti trenutne filmske trende." (2002: str. 174) O.K., nič novega. Znova smo namreč v že znani situaciji, ko se na "ekonomski vidik" pisanja sicer vse skozi opozarja, hkrati pa se ves čas govori o povsem "splošnih", oziroma boljše, posploševanih elementih filmske ustvarjalnosti, saj je še tako ekonomsko-sociološko neizobraženemu bralcu jasno, da bi vsakršna dejanska "strokovna" raziskava v prvi vrsti potrebovala relevanten kategorialni aparat, ki bi šele ustvaril potrebno platformo za analitični pristop. Povedano drugače: izbira določenega modela – v obravnavanem primeru je to "Porterjev model" – za izhodišče lastnih raziskav je sicer povsem dobrodošla metoda, vendar pa se zaplete v trenutku, ko se upoštevajo zgolj tisti elementi, ki "služijo namenu", ne pa celota obravnavane paradigmatske zasnove. V drugem, daleč najobsežnejšem poglavju knjige smo tako podvrženi "analizi filmske industrije po Porterjevem modelu", za katerega naj bi bilo ključnih pet parametrov konkurenčnosti: "potencialne ovire pri vstopu novih konkurentov v panogo; nevarnost substitucije; pogajalska moč produkcijskih faktorjev; razmere kupcev in njihova pogajalska moč; konkurenca znotraj panoge". (2002: str. 23–24) V množici analitičnih podatkov, s katerimi je izbrani model "filmsko zapolnjen", zmotita predvsem dva ključna vidika. Prvega predstavlja dejstvo, da se – v času vrtočlavega niza bliskovitih sprememb – velika večina podatkovnih baz, ki naj bi statistično podkrepila navajane hipoteze, napaja globoko iz prve polovice devetdesetih let ali celo iz obdobja do leta 1990, saj je večina navedenih statističnih tabel iz časa med 1990–1995.¹⁰ Drugega pa vidimo v tendencioznosti celote, ki izbira le podatkovni spekter tistih informacij, ki naj bi utemeljevale ideološko sfabricirane konstrukte. Zgolj ilustrativno se bomo zaustavili pri konkretnem primeru, ki – skupaj z dejstvom, da je velik del besedila pisan v sedanjiku tudi takrat, ko obravnavamo podatke iz preteklosti – izborna kaže na neposredni interes pisanja: med množstvom statističnih preglednic, s katerimi skuša avtor v drugem poglavju *Evropskega filma* "empirično" dokazati svojo tezo o naraščajoči dominantnosti ameriškega filma na evropskih filmskih trgih, kar povzema v sloganu, da "filmska Evropa še vedno ne misli resno", vsekoli pogrešamo takšno, ki bi njegovo predpostavko konkretno utemeljila s številkami. Če namreč lahko na podlagi tabele "Prihodki od ameriških, domačih, zahodnoevropskih in ostalih filmov po posameznih evropskih trgih leta 1992" beremo zaključke, da "... povsod v Evropi držijo ameriški filmi v rokah vsaj 58% trga (Francija), povprečje njihovega trga pa se giblje nekje okoli 80%" (2002: str. 127), ni vrag, da ne bi obstajala tudi statistika, ki bi taisto problematiko prikazovala v določenem kronološkem razponu in predvsem v malo bliž(nj) realnosti, kot je oddaljeno leto 1992. Takšna statistika seveda obstaja, le avtorju nekako ne sodi v celostno podobo, zato jo samoumevno enostavno zamolči. Dejstvo je namreč, da je npr. l. 1996 najnižji delež ameriškega filma na evropskih trgih 54,3% (v prvih osmih mesecih l. 1997 celo 53,5%), njegovo povprečje pa zajema 73,5%-ni tržni delež, kar kaže na relativni padec interesa za ameriško filmsko produkcijo v časovnem razponu petih let. Zanimivo je torej, kako v množstvu prilagodljivo relevantnih statističnih preglednic v *Evropskem filmu* ni nobene takšne, ki bi kazala na relativni porast tržnega deleža nacionalnih in evropskih filmov, hkrati pa na upad ameriškega izkupička v kinodvoranah "filmsko" najpomembnejših evropskih držav, kot jih predpostavljajo Evropski avdiovizualni observatorij – Franciji, Italiji, Nemčiji in Veliki Britaniji (sami pa dodajamo še Dansko kot eno najbolj zanimivih filmskih držav devetdesetih) – v obdobju med, denimo, leti 1991–1997. (Letnici sta izbrani namerno, ker se tudi večina preglednic v *Evropskem filmu* giblje v izbranem periodičnem okviru, pa tudi na koncu sugerirana literatura za "dodatno branje" se s kakšno izjemo navzgor in navzdol v največji meri osredotoča na uokvirjeno obdobje.) Tako nam *Statistični letopis '98* za film, televizijo, video in nove medije v Evropi Evropskega avdiovizualnega observatorija, pod okriljem Sveta Evrope, v raziskavi tržnih deležev glede na izvor igranih filmov postreže z naslednjimi podatki: v Franciji se je tržni delež domačega filma iz 30,6 l. 1991 dvignil na 38,8% do (avgusta) l. 1997, delež filmov ostale Evrope se je gibal v približno enakih parametrih, medtem ko je ameriški film beležil upad iz 58,2 na 53,5%; v Italiji so bile spremembe manj očitne, saj je domači film beležil porast za bora 0,2%, evropski za 0,3%, ameriški pa upad iz 58,6 na 55,5%; v Nemčiji je bil dvig domačega občutnejši, iz 13,6 na 23,4%, ameriški pa je padel za približno 10% – iz 80,2 na ca. 70% (podatkov za l. 1996 in 97 namreč ni, vendar po analogiji rasti domačega lahko sklepamo na navedeni odstotek); v Veliki Britaniji je zabeležena rast domačega filma iz 5% na 23%, evropskega iz 1,5% do 2% (do l. 1996) in padec ameriškega iz 89% na 73,5%, torej za dobrih 15%, medtem ko je na Danskem interes za domači film zrasel z 10,8% na 17,2%, za evropski iz 1,9% na 2,9%,

za ameriškega pa je padel iz 83,3% na 67,1%, torej za več kot 16%. (Potrebno je pripomniti, da so obravnavane statistike vezane na tri podkategorije: tržni delež od a. bruto blagajniških izkupičkov, b. distribucijskih iztržkov in c. prodaje vstopnic.) Čeprav je pričujoče podatke avtor moral poznati, saj so med preglednicami v njegovi knjigi nekatere tabele povzete tudi iz obravnavane publikacije, jih seveda ni upošteval, saj bi navajanje takšnih dejstev krepko ogrozilo njegove kategorične predpostavke in s tem seveda zamajalo celotni konstrukt, utemeljen na izhodiščnih apriorizmih.¹¹ A to je seveda zgolj eden izmed vidikov. Statistika je pač, kot vemo, predvsem prikladno orodje manipulacije v vseh segmentih svoje zasnove – tako v pripravi, izbiri interesnih sfer in seveda "neoporečnosti rezultatov". Če se torej vrnemo na trdna tla realnih – in zato seveda statistično nepreverljivih – razmerij, moramo ugotoviti, da so pričujoči "analitični" izsledki sila dvomljiva materija, ki služi predvsem zaključnim izpeljavam praktičnih nasvetov za "Osnovne koordinatne modela organizacije evropske filmske produkcije". Tako nas na koncu še enkrat preseneti tolikšna skrb za evropsko kinematografijo, konkretnije na eni strani za "usodo dobrega evropskega filma" (2002: str. 187), na drugi pa za "filmsko poslanstvo" stare celine. Čeprav je končni rezultat celote sicer precizno detektiran kar na hrbtni strani *Evropskega filma*: "Vendar na koncu nihče ne ve ničesar", se zdi, da so neposredni interesi pisarjev predvsem v eksplikaciji zideologizirane superiornosti, za razliko od povsem pragmatične "zaskrbljenosti" za usodo domačega filma in njegov "širši kulturni učinek". Pri slednji je pač na delu konkretna kapitalska težnja po – uvodoma izpostavljeni – nadvladi nad celotnim filmskim pogonom v Sloveniji. Kajti – navidezna – neodvisnost od proračunskih sredstev in s tem – navidezna – svoboda, o kateri pridiga namestnik direktorja, je seveda zgolj pristajanje na zakonitost "svobodnega trga", ki se v svoji najbolj brutalni obliki kažejo prav na področju reproduktivne kinematografije pri nas. Gre za očitno tendenco, da bi kapital posegel tudi v vsebinsko strukturiranje domačega filma, od katerega ima nesporno neposredno korist. Denar naj seveda še naprej daje država, dobiček pa bodo pobirali najbolj iznajdljivi.¹² Od tod tudi ključni razlog za nenavadno povečanje "zanimanja" in "skrbi" za domači film s strani prikazovalcev, ki si že zdaj brez kakršnega koli vložka veselo delijo dobiček od prodane vstopnice pol-napol. Vprašanje, zakaj imperij tako moti drugačnost, da je ne zmore prepustiti njenim lastnim zakonitostim, seveda ne more imeti neposredne povezave s skrbjo za "davkoplačevalski denar". Nasprotno, kakor pravijo sami, jim je "konkurenca" celo dobrodošla: "Ljubljanski kinematografi in seveda tudi drugi kinoprikazovalci po Sloveniji bi se poslovno obnašali zelo nesmiselno in neodgovorno, če ne bi po svojih močeh stimulirali prikazovanja domačih in kakovostnih evropskih filmov, saj je jasno, da lahko šele potem tudi ameriške uspešnice zasijejo v vsej svoji komercialni moči." (2001: str. 78) V resnici jih skrbi zgolj dejstvo, zakaj se "davkoplačevalski denar" ne steka v njihove žepce. Vse to se pomočniku direktorja kljub tolikšni samozaverovani "strokovnosti" mestoma izmuzne med vrsticami, tu in tam pa mu v obliki "konkretnih napotkov" za "izboljšave" izleti tudi skozi glavna vrata. To pa so tudi ključni razlogi izdatnega napora za maškarado, v katero se morajo – zanimivo, da tudi za davkoplačevalski denar – zaradi lastne vehemence v prepovršnih kalkulacijah na samem začetku svoje verzije zgodbe o "uspešnem slovenskem filmu" podajati kapitalski moguli. Dejanska zakulisna igra se odvija na eni sami podstati – na potrebi po nadvladi, ki je seveda mogoča zgolj skozi princip kapitalskega upravljanja imperativa moči, to pa se odraža v dejstvu, da mora, kdor hoče imeti dejansko moč, tudi neposredno upravljati s

11. *Statistical Yearbook '98: Film, Television, Video and New Media in Europe*, European Audiovisual Observatory, Strasbourg, 1997, str. 88–91.

12. Ali ne gre tu za čisti déjã vu iz časa poosamosvojitvene "privatizacije"? "Prestrukturiranje filmske produkcije v podjetniško smer ne pomeni, da bi moral slovenski film živeti samo od svojih prihodkov. Ne, to pomeni samo to, da se morajo državna sredstva smotrneje uporabljati. Slovenska filmska produkcija mora funkcionirati podjetniško, čeprav je financirana s strani države." 2001: str. 80.

10. Celotno obravnavano poglavje knjige se podatkovno giblje predvsem v prvi polovici devetdesetih, saj je razmerje navedenih statističnih tabel 59 iz obdobja 1990–1995 proti 11 med leti 1996–2001.

celotno – tako "idejno" ka-kor tehnološko in ekonomsko – mašinerijo filmske ustvarjalnosti. Oziroma, kot bi rekel Gilles Deleuze: *"Delovanje tržišča je sedaj instrument družbenega nadzora."*

Pričujoči poskus razkrinkanja slabo prikrivanih procesov imperialne težnje po absolutni nadvladi nikakor ni imel namena postaviti alternative obravnavanim metodam in njihovi demagoškosti. Skušal je predvsem opozoriti na alarmantnost problematičnega dejstva, v času, ko smo priča popolni zameglitvi vsakršne pristojnosti, ko se velik del pogonov kulturnih redakcij ne samo "komercialnih" časnikov in časopisov spreminja v piarovske moderatorje med različnimi ravni industrije za zabavo, korporacijski propagandisti pa prevzemajo vlogo kritikov, ideologov in "strokovnjakov" za socio-kulturna vprašanja.¹³ Tako se pričujoči *J'accuse* v enaki meri kot na neposredni predmet obravnave naslavlja na širši medijski prostor, ki ni več sposoben lastnega mnenja, kaj šele sprejemanja neodvisne, transparentne odločitve za ali proti, temveč le še ribarjenja znotraj kalnih struktur slabo prikrivanih ozadnih lastninskih povezav. Govorimo torej tudi, če ne predvsem, o "informacijskem" času, ki se seveda pri nas odraža v vsej svoji "tranzicijski" brutalnosti še mnogo radikalnejših teženj po množičnomedijski homogenizaciji sodobnega subjekta, kot je tista, ki ji je tik pred svojo nenadno smrtjo vzel natančno mero Félix Guattari v kritični analizi sodobnosti "Za obnovev družbenih praks": *"Sugestivna moč informacijske teorije je veliko prispevala k prikrivanju pomembnosti izjavne razsežnosti komunikacije. Pričenjamo pozabljati, da mora biti sporočilo sprejeto in ne zgolj posredovano, če naj bi imelo pomen. Informacija ne more biti zreducirana na svojo objektivno izraznost; v njenem bistvu gre za izgradnjo subjektivitete, za postajanje, skladno z duhovnim univerzumom. Ti slednji aspekti ne morejo biti zreducirani na analizo pojmovne neverjetnosti in preračunani na osnovi binarne logike. Resnica informacije se nanaša na dejanski dogodek, kot ga dojema tisti, ki je informacijo prejel. Njena izraznost ni v eksaktnosti dejstev, temveč v pomembnosti problema, v konsekventnosti univerzuma vrednot. Trenutna kriza medijev in začetek post-medijske ere so dejansko simptomi mnogo globlje krize."*¹⁴.

13. Ali kot pravi Guy Debord: *"In v takih razmerah lahko nastopi nena- den in karnevalsko živahen parodični konec delitve dela: še toliko bolj do- brodošel, ker soupada s splošnim izginjanjem vsake pristojnosti. Finanč- nik bo pel, odvetnik bo policijski ovađuh, pek bo predstavil svoje literarne težnje, igralec bo v vladi, kuhar bo filozofiral o trenutkih kuhanja kot o smernicah univerzalne zgodovine."* Debord, *ibid.*: str. 153.

14. Félix Guattari, *A Guattari Reader*, ed. by Gary Genesko, Blackwell Publishers, Oxford, 1996, str. 262–272; str. 266.

NEZNOSNA LAHKOST PISANJA
O FILMU

vlado škafar

Film je danes nenazadnje v modi. Še več, film, ki se nam danes večinoma ponuja, ni nič drugega kot moda (filmski igralci pa manekeni trendovskih parol in dovtipov). Torej je tudi pisanje o filmu v modi (zlasti tem in takem), povrh pa še neznosno lahko: zvezde s filmskega neba in njihove intrige, zakonitosti pretoka denarja, hitro pripovedovane zgodbe, zgodbe, zgodbe – neubranljivi čar izmišljenega sveta in stvarnega blišča okoli njega.

Nekakšen vzporedni svet predstavlja t.i. umetniški ali avtorski film, ki je sicer odrinjen na obrobje, a ob strani glamuroznega velikega "brata" vendarle tudi v modi. Tudi o tem filmu je moderno pisati in pri nas v glavnem tudi neznosno lahko. Celo v "resnem" časopisju pišejo o filmu v glavnem ljudje, ki ga ne poznajo, ne razumejo in ne ljubijo. Kako je to mogoče?

1. Nevedneži: Ker v našem šolstvu ni filmskega pouka vse do akademske stopnje (pa še tam je na voljo le bodočim režiserjem), je pri nas "strokovnjak" za film mirno lahko vsak, ki se tako odloči. S tem se brez težav sprijaznijo tudi uredniki kulturnih publikacij oziroma uredništev, še več, z veseljem izkoriščajo takšno stanje stvari in za filmske "strokovnjake" postavijo ožje sodelavce, sicer večinoma strokovnjake z drugih umetnostnih področij, ali pa kar same sebe.

2. Neumneži: Ker film pri nas nima uradnega znanstvenega zaledja, ker nima primerne distribucije publikacij ali posameznih člankov iz drugih okolij oziroma držav, ker nima primerne kinematografske distribucije, ker nima ničesar, kar bi "od zunaj" ali z več koncev podložilo in prèvetrilo našo postano filmsko "sceno" in ker se zaradi vsega naštetega ne morejo vzpostaviti verodostojni kriteriji, so neumnosti vrata na stežaj odprta.

3. Brezbrižneži: Ker je film za večino predvsem industrija, medij kapitala, se vprašanje čustev in čustvovanja veže predvsem na ekonomski potencial ter končni rezultat – na predračun in obračun.

Za pisanje o filmu pa je treba imeti poznavanje, razumevanje, ljubezen, to troje, največja od njih pa je ljubezen. •

Štirideset let je ravno dovolj, da se kakšna izmed prvih števil *Ekrana* že najde na boljšem trgu. Zadnjič sem cel letnik dobila za jurja. V enem je bil zgodnji Žižkov tekst popolnoma prepleškan, saj je nekdo natančno podčrtal vse besede bit, biti, bistvo, bivanje ..., v drugem sem brala razmišljanje, ki mu več kot tridesetletna časovna impregnacija ni odvzela niti malo teže ..., v tretjem spis, ki bo ključen za jutrišnje zapisovalce zgodovine ... Ko so tako Jeanne Moreau, Godard, Chaplin, Milena Dravič in drugi mladostniki ležali tam med starimi longplejkami in kuharicami ter med porcelanom in cunjami zevali z oguljenih naslovnih še tamalih *Ekranov*, sem v mislih preskočila v tisti čas, ko se bodo npr. letniki 2002 mečkali na kakšnem drugem boljšaku. Je možno, da bodo takrat govorili in povedali več, kot se mi zdi, da uspejo povedati danes? Je možno, da bodo kot pričevalci dobili na moči, ki je kot sopotniki danes nimajo?

Ne vznemirite se, uredniki, pisci, kronisti in bralci, ko vam (in sebi) postavljam te vprašaje, preden vam povem, zakaj jih sploh postavljam. Dejstvo pač je, da nas danes črke obsipavajo s tako pošastnim pritiskom, da je v njem vse težje zaznati miren curek bistre vode, ki se ne steka v jez globalnega zajetja informacij. Te pa rijejo z noro hitrostjo in s takim tlakom, da ni več ne moči ne časa, da bi jih lahko ocenili ali celo cenili. Da bi informacije sploh razdvojili od kontemplacije, teze od antize, izjave od deklaracije, ocene od podatka, povzetka od zadetka ... In sploh, ali se revija, ki nekajkrat v letu zadene par stotin glav, najde in znajde med tistih nekaj tisoč, ki jih vsak dan zadene kakšna informacija – pa četudi je to zgolj filmska špica? Si lahko ekranovska združba upa ali želi preleviti v torpedo, ki bi z občo ali vsaj bolj pogosto prisotnostjo nagovarjal širše, ne le redke bralke in bralce?

V zrelih letih ni napačno postavljati pod vprašaj lastne zrelosti. Legitimna kriza identitete, recimo. Zato sprašujem vas, ki snujete, in vas, ki berete, predvsem pa sebe, ki počnem oboje: se lahko *Ekrana* razmnoži v vsakdan ali bolj pogosti dan?! Je lahko to naš prihodnji zamah?

Osrednji slovenski dnevnik se nadgrajuje (le) s književnim dodatkom, filmska misel je v vsakodnevem branju razpršena povsod in nikjer, v tedenskem glamurju je – razen častne *Mladine* stalnice – podvržena zgolj križnemu paberkovanju, pred blagajnami kinodvoran si postiljajo zgolj oglaševalci ... Pravzaprav pod našo očesno mrežnico najbolj podtalno in trdno leze zgolj *Kinotečnik*, ki poleg rokovnika oddaja (vse bolj) širokemu krogu bralstva še kakšen dragocen usmernik več.

Potrebna bi bila precej disciplinirana institucija, da bi spojila dve – pravzaprav prav nič divergentni polji interesov: doseči čim več ljudi s čim boljšimi zapisi o filmu. A učinek tovrstnega spoja ne bi nujno pomenil trkanja na zgolj kakšna vrata več, temveč bi apeliral na bolj permanentno obiskovanje potencialnih bralcev, za katere verjamem, da bi jih širše vedenje usmerjalo tudi v širše videnje. Najbolj paradokso je mogoče to, da bralci so, disciplinirane institucije pa ni. Ljudje in sredstva niso problem pri kopici tiska, ki vsak dan širi ponudbo po trafikah. Ljudje in sredstva so problem pri manjšini tiska, ki na te police ne sodi.

A vprašanje je, ali so se takrat, pred štiridesetimi leti, fantje in kakšno dekle spraševali o organizaciji in brigadirstvu. Če bi bilo to vprašanje v prvem planu, *Ekrana* nikoli ne bi bilo. In s tem ne bi bilo pomembnega polja, ki je osmišljalo najmlajšo – le dobrega pol stoletja staro umetniško zvrst. Ki je artikuliralo trende, lansiralo pojme, razlagalo kode, umeščalo Slovence in pretakalo NeSlovence.

Ob jutrišnji stoletnici slovenskega filma (in nekaj več svetovnega) bo film še vedno najmlajša umetniška praksa. In ker ji umetniškost vse bolj polzi izpred oči, bi bil greh, če bi se *Ekrana* utrudil. Naj se torej raje še bolj utrdi! •

Skoraj tako kot se film deli, denimo, na igranega, dokumentarnega in animiranega, če zanemarim "manjšinske" delitve na žanre ali "globalno" delitev na "komercialni" in "umetniški/avtorski" film, skoraj tako torej tudi literatura o filmu pozna neko delitev na tri kategorije: prva obravnava film kot estetsko dejstvo in zajema "širok spekter" zgodovinskih in kritično teoretskih študij in analiz, bodisi ožje estetskih ali bolj socioloških in ekonomskih, če upoštevajo film kot industrijo, in ki so objavljene v knjižni obliki ali pa v revijah. Druga kategorija bi bila pop-kulturna, vanjo pa bi sodilo vse od monografij slavnih igralcev in igralk, režiserjev, žanrov itn., ki niso toliko zahtevne ali "teoretsko zatežene", kot so razkošne in "lahkotno berljive", do medijskih tračev o "filmskem svetu". Tretja kategorija pa je priročniška literatura, ki je bila nekoč bolj praktična ("kako posneti film" ali "kako napisati scenarij" ipd.) in faktografska (npr. letne filmografije nacionalnih kinematografij), slovarska in enciklopedična, danes pa so to predvsem razni vodiči ali "guidi" v knjižni ali spletni obliki. Prva kategorija je manjšinska, tako po številu naslovov kot glede naklade, drugi dve pa sta v obeh pogledih večinski in množični.

Skoraj tako kot je večinski in množičen "celovečerni igrani film" v primeri z dokumentarnim in animirani. Toda če nadaljujem s primerjavo med eno drugo delitvijo, se lahko stvari tudi zapletejo. Vzemimo samo "razliko" igrani/dokumentarni film: mar ni tako, da je izjava, ki je nekoč veljala za enega izmed godardovskih paradoksov, namreč da *"vsi veliki igrani filmi težijo k temu, da bi postali dokumentarni, in vsi veliki dokumentarni filmi želijo postati igrani"*, ali ni ta "teza" kmalu našla potrditev v sami filmski praksi, ki svobodno uporablja igrane in dokumentarne metode, tako da se nekateri igrani filmi zdijo tako dobri, ker so videti kot dokumentarni, medtem ko so slednji lahko bolj "imaginativni" kot so najbolj fikijski? Glede animacije pa ni več potrebno nobeno retorično vprašanje, saj še predobro vidimo, koliko ji – zlasti računalniški – dolguje "sodoben igrani film". Skratka, zgoraj postavljena filmska delitve se sesuva (če že ne gre za dovršno glagolsko obliko) in ta proces kontaminira tudi delitve tako na "manjšinski" ravni, kjer se mešajo žanri, kot na "globalni", kjer je zaenkrat še resda tako, da je prej kakšen hollywoodski film videti kot "umetniški" film, kakor pa kakšen "čudaški" avtorski film postane komercialna uspešnica.

Zdaj se pač moramo vprašati, ali je ta proces kontaminiral tudi filmsko literaturo? Odgovor je negativen, vsaj kar zadeva slovensko situacijo, kjer smo pravzaprav še daleč od "osnovne", zgoraj opisane delitve filmske literature. Pojavljajo se njeni zametki, kar je verjetno veliko bolje kot pa "mešanje zvrsti", še preden so zgrajene. Že res, da so "časi takšni", da so naklonjeni zmešnjavi, vendar si tudi lahko rečemo s Thomasom Elliotom: *"dovolj je časa za čaj in prepečeneč... Časa za tisoč vprašanj in pomislekov, ki hip obrne jih po svoje"*.

Če to naše parcialno obregovanje ob različna založniška podjetja, tako bolj kakor tudi manj "filmska", pripeljemo h koncu, potem se zdi, da bi se premagovanje ovire, imenovane "institucionalizirani" status knjige o filmu, na Slovenskem odvijalo v naslednjih smereh.

1. V nadaljnjem utrjevanju in izgrajevanju obstoječih – starih in novih – filmskih zbirk, saj lahko samo slojevit korpus (več oziroma množica relevantnih knjig) zagotovi ustrezno "institucionalizacijo" knjige o filmu na Slovenskem ter tako prispeva k formiranju jasnejše, predvsem slovenske kakor tudi jugoslovanske filmske miselne identitete.

2. V poskusu formiranja skupne distribucijske mreže "malih" založnikov, ki bi se na ta način bolj enakopravno vključila v obstoječo prodajno mrežo.

3. Ne nazadnje (oh, že spet!) s težnjo, da bi se na Slovenskem dogodila dva "čudeža":

- da bi naša kulturna politika sprevidela potrebo po celoviti vključitvi študija teorije in zgodovine filma na visokošolski ravni, s čimer bi bila tudi knjiga o filmu prepoznana kot "neizbežno" študijsko gradivo ter tako ne bi bila več le "neobvezna" stvar za "manijake in ljubitelje" filma,
- da bi se na Slovenskem formiral t.i. Center za film, ki bi med drugim prav gotovo stremel k temu, da bi se izdelala čimbolj sistematična, slojevita in prodorna založniška politika.

Silvan Furlan, Status knjige na Slovenskem, Ekran, XXIII, št. 3/4 1986, str. 1–2

Če danes preverimo, v kolikšni meri so se smeri premagovanja ovire, imenovane "institucionalizirani" status knjige o filmu, ki jih je Silvan Furlan smelo in natančno predlagal pred šestnajstimi leti, uresničile, lahko ugotovimo, da ni realizirana nobena izmed treh točk. S stališča državnega in privatnega, če hočete kapitala, je tovrstna praznina dolgoročno škodljiva oziroma zrcali pojmovanje filma kot "sedme" umetnosti, vedno mišljene v paketu z razvedrilom, zabavo in "neposvečenostjo", ter ga s tem odriva na obrobje, s čimer izgubljam tako mesto kot film. Dolgoročno škodljiva zato, ker s tem zamuja sinhronizacijo s časom, ko svet postaja strukturiran kot film in ne obratno, obenem pa nerazumljiva, ker sam slovenski film zadnja leta omogoča cinefilstvo tako v smislu "cinemagoerskega" navduševanja kot refleksije, če ju je sploh mogoče ločiti, in ker s tem onemogočamo nadaljevanje in razvoj tistih razsežnosti filma, znotraj katerih je npr. "ljubljska filmska šola" (Pelko, Štefančič, Vrdlovec, Žižek) ob koncu osemdesetih oziroma na začetku devetdesetih pokazala, da svet in film vesta, da ju je mogoče misliti.

Na začetku dvatisočih je razmerje med knjigo o filmu, filmom in svetom spremenjeno. V Sloveniji je letna produkcija knjig o filmu skromna v vseh pogledih; knjig je malo, založb, ki te knjige izdajajo, še manj, najmanj pa je avtorjev, ki jih pišejo. V letu 2001 so knjige o filmu izdale štiri založbe, med njimi sta dve del večjih filmskih institucij ("založba" Slovenska kinoteka je del Slovenske kinoteke, založba Umco del Ljubljanskih kinematografov). V smislu produkcije je najbolj čudno to, da knjig o filmu (v strogem smislu) ne izdajajo ne humanistične ne družboslovne založbe (založba /cf*, na primer, je leta 2001 izdala več knjig, kot je bilo istega leta

izdanih vseh knjig o filmu), kaj šele splošnejše oziroma širše usmerjene večje založniške hiše (če bi prenehal pisati še Štefančič jr. bi se številka razpolovila). Distribucijski politiki se zaradi umanjkanja empiričnih raziskav ter zapletenosti problema izogibamo, četudi velja ob tem na anekdotični ravni opozoriti na "strategijo" ene izmed največjih slovenskih knjigarn, ki na policah oddelka filmske literature že več let "hrani" iste naslove. Ob vsakič znova zastavljenem vprašanju, zakaj knjig ne zamenjajo, je odgovor enostaven: "Zato, ker jih nihče ne kupi." "Ampak ravno zato, ker jih nihče ne kupi, morate priskrbeti nove." "Ja, ampak saj tudi novih ne bo nihče kupil ..."

V tem smislu je v dani situaciji vsaka knjiga o filmu, izdana v Sloveniji, dobra knjiga o filmu, navkljub različnemu odnosu izdajateljev do samega objekta občudovanja, se pravi filma. Po drugi strani je zaveza črki morda stvar minulega obdobja in zganjanje alarma ob stanju stvari, ki je ni, le poteza nostalgичnega pogleda na konec osemdesetih in začetek devetdesetih, ko se je s knjižno-teoretskim udarom ljubljanske filmske šole in prijateljev zazdelo, da "manijak in ljubitelj" filma ni popoldanski hobi, temveč preživetvena strategija. Morebiti tudi potencialni pisci in piske mlajše generacije (četudi se zdi povezovalne tvorbe ljudi, ki so se rodili ob podobnem času, in njihovih interesov že davno preživel pojem) ne stavijo samo na črke, ampak tudi na podobe (J. Meden, V. Škafar ...). Rečeno direktnije – v zadnjih sedmih letih so svoj knjižnofilmski prvenec (če odštejemo objavljene scenarije in snemalne knjige) objavili trije ljudje (treh različnih kondicij in radovednosti): Andrej Šprah, Aleš Blatnik in Samo Rugelj. Ob tem velja poudariti, da se je znotraj Univerze v Ljubljani samo leta 2001 v diplomskih nalogah s filmom ukvarjalo 20 diplomantov ali diplomantk.

Udaren začetek devetdesetih (leta 1991 so izšli prevod Deleuzove *Podobe-gibanja*, drugi del zbornika o Hitchcocku in Štefančičev prvi *Filmski almanah*), očitno veliko študentsko zanimanje za film navkljub odsotnosti študija teorije in zgodovine filma na visokošolski ravni (z izjemo zbirnega predmeta Sociologija kina znotraj študija Sociologija kulture), med drugim razgrabljen in iz knjižnic odtujen komentiran scenarij *Blade Runner* ter izid *Filmskega leksikona* in po Sadoulu prvi zgodovinski pregled filma omogočajo in zahtevajo razvoj filmsko-založniške politike, pri čemer so očitki o splošnem površnem odnosu do življenja, se pravi filmov in sveta znotraj in ob njih, neusmiljenosti kapitalistične mašine, ki v knjigah o filmu ne vidi presežnega dobička, slabi bralski in piščevski kondiciji, splošni komodifikaciji življenja, pomanjkljivi distribucijski mreži ali celo smrti refleksije o filmu, izgovor tistih, ki se filma in knjig o filmu bojijo, bojijo vsaj zato, ker bi z njim in z njimi razvodenele njihove pozicije moči in odločanja.

1991

Hitchcock II
 Podoba-gibanje
 Filmski obzornik: 1946–1951
 Zgodba o botru
 Lovec na ljudi: prekletstvo najboljših let našega življenja
 Filmske figure: sodobna francoska teorija in analiza filma: zbornik predavanj z Jesenske filmske šole
 Ples v dežju: analiza filma Boštjana Hladnika

1992

Predsednik: TV film (komedija)/snemalna knjiga
 Kino-video klub "Gorenje Velenje": gradivo za video tečaj
 Robert Aldrich
 Filmski almanah 91
 Filmski almanah 92
 Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih: do 1918

1993

Slovenske filmske zvezde
 Ave film & TV = Pozdravljena film & TV: vodnik po evropskih avdiovizualnih predpisih
 Katedrala Lotse – izpolnjena želja: kako je nastajal film o odpravi Toma Česna v južno steno Lotseja 1990. leta
 Blade Runner: solze in dež (komentirani scenarij)
 Jane Kavčič
 Filmski almanah 93

1994

Rabljeva freska: snemalna knjiga
 Marilyn Monroe
 Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1993
 Filmi Metoda in Milke Badjura: 1926–1969
 Očividci: filmski pogledi
 Kako postaneš filmska zvezda: priročnik za optimiste
 Kino-video klub "Paka film": gradivo za video tečaj
 Vrednotenje filma
 Filmski almanah 94
 John Casavettes

1995

François Truffaut
 Ko sem bil mrtev: Ernst Lubitsch
 Karel Grossman
 Filmska ustvarjalnost Metoda in Milke Badjura: 1926–69: razstava Arhiva Republike Slovenije ob 100-letnici prve filmske predstave bratov Lumière in 90-letnici slovenskega filma
 (Meta)fizika filmske naracije

1996

Brezno: celovečerni film (scenarij z zasnovo snemalne knjige)
 Napad radioaktivnih filmov: znanstvenofantastični filmi petdesetih
 Eric Rohmer
 Z glavo ob zid: filmska vzgoja včeraj – za danes in jutri
 Prvi sledovi starosti – Franz Hofer
 Nebo gori modro: snemalna knjiga
 Akademija za gledališče, radio, film in televizijo: 50 (let): 1946–1996
 Po sledovih reizma: od eksperimenta do znanosti v filmih Naška Križnarja
 Panorama slovenskega filma: (ob 100-letnici prve filmske predstave na Slovenskem)
 Filmski almanah 95
 Kinematograf: izum stoletja
 Audio-vizualni mediji in identitete (Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike)

1997

Marlon Brando: pesmi moje matere (avtobiografija)
 Zapiski o kinematografu
 Charlie Chaplin: zvezdnik nemih filmov, ki je svetu vdahnil upanja in ga razveseljeval
 Nekaj kritičnih pripomb o nacionalni filmski politiki, o osnutku nacionalnega poročila Svetu Evrope in o oceni tega poročila
 Etnološki film med tradicijo in vizijo
 Sweet dreams (are made of this): scenarij
 Zrcaljena podoba: ogledalo in zunanost polja
 Zgodovina filma na Slovenskem: od arheološkega obdobja do prihoda zvoka
 Pogib in počas: premene podob Wima Wendersa.
 "Utrujen od podobe svojega pogleda"
 Spomin
 Filmski almanah 96
 Ujeti čas: razmišljanja o filmu

M. Božovič (ur.)
 G. Deleuze
 I. Nemanič (ur.)
 M. Štefančič, jr.
 M. Štefančič, jr.
 Z. Vrdlovec

Problemi Razprave
 ŠKUC/SH
 Arhiv Republike Slovenije
 Ekran
 Karantanija
 Slovenski gledališki in filmski muzej

Z. Vrdlovec

Slovenski gledališki in filmski muzej

B. Cavazza
 B. Šalobir
 M. Štefančič, jr.
 M. Štefančič, jr.
 M. Štefančič, jr.
 J. Traven

TV Slovenija
 Ljubljanski kinematografi, Dvorana Kinoteke
 Mladina
 Mladina
 Slovenski gledališki in filmski Muzej

S. Furlan (ur.)
 M. Ljubič

Slovenski gledališki in filmski muzej
 Infomedia 3 filming

T. Ravnikar

Cankarjeva založba

M. Štefančič, jr.
 M. Štefančič, jr.
 M. Štefančič, jr.

Slovenski gledališki in filmski muzej
 Slovenski gledališki in filmski muzej
 Mladina

M. Buh
 D. Čater
 S. Furlan (ured.)
 I. Nemanič
 S. Pelko
 R. Ranfl
 B. Šalobir
 S. Šimenc
 M. Štefančič, jr.
 Z. Vrdlovec

Timaro Productions
 Karantanija
 Slovenski gledališki in filmski muzej
 Arhiv Republike Slovenije
 Problemi/Razprave
 Pegaz International
 Zavod Republike Slovenije za šolstvo in šport
 Mladina
 Slovenski gledališki in filmski muzej,
 Dvorana Kinoteke

C. Berre
 S. Furlan, L. Nedič (ur.)
 J. Mikuž in drugi
 I. Nemanič (ur.)

Slovenski gledališki in filmski muzej, Kinoteka
 Slovenska kinoteka – SGFM
 Slovenski gledališki in filmski muzej
 Arhiv Republike Slovenije

J. Rakušček

Ekran

S. Bergoč
 A. Blatnik
 P. Bonitzer
 M. Borčič
 S. Furlan, L. Nedič (ur.)
 V. Grisogono-Nemeš
 A. Inkret et alt. (ur.)
 D. Škrt
 S. Šimenc

TV Slovenija
 Slovenska kinoteka
 Slovenska kinoteka
 Infomedia 3 filming
 Slovenska kinoteka
 TV Slovenija
 Akademija za gledališče, radio, film in televizijo
 Goriški muzej
 DZS

M. Štefančič, jr.
 E. Toulet
 M. Zajc (ur.)

Mladina
 DZS
 Slovenska kinoteka

M. Brando
 R. Bresson
 P. Brown

Mladinska knjiga
 Slovenska kinoteka
 Mohorjeva družba

I. Koršič

N. Križnar
 M. Mazzini
 J. Mikuž
 L. Nedič
 S. Pelko
 A. Šprah
 S. Pelko, I. Štaudohar,
 V. Teržan (ur.)
 M. Štefančič, jr.
 A. Tarkovski

ZRC SAZU
 samozaložba
 Nova revija
 Slovenska kinoteka
 Studia humanitatis
 Zveza kulturnih organizacij
 Film plus
 EWO

1998

Kako obleči akt: od imaginacije k scenariju
Oder in zaslon
Klan: scenarij
Repertoar kinotečne dvorane: 1963–1993
Filmi, ki jih imam rad
Film in vidno
Titanic Jamesa Camerona
Danes na sporedu: dva priročnika in trije scenariji
Ita Rina
Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije: dokumentarni, igrani in animirani filmi
Ali bi ta film vzeli na samotni otok?: vodič po slovenskih filmih
Filmski almanah Marcela Štefančiča jr.
Let's go! Why not?: divji filmi in divje življenje Sama Peckinpaha
Dokumentarni film in oblast: vprašanje propagande in neigrane filmske produkcije v času med oktobrsko revolucijo in drugo svetovno vojno
Slovenski film in njegovo varovanje: 30 let Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu Republike Slovenije
Zbirka filmov: turistični in potopisni filmi o gostinstvu, lovstvu in ribištvu: 1906–1992

1999

Zadnja postaja: kino: izbrana predavanja in pogovori na ljubljanski scenaristični šoli Pokaži jezik 98
V Ieru: scenarij
Nora Gregor: pozabljeno mesto
Filmski leksikon
Dokumentarni film (Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike)
Vojna zvezda. Epizoda 1: Neverjetni prerezogledi
Fotografski in filmski zapis skozi čas: iz dediščine Božidarja Jakca ob 100. obletnici rojstva
Filmski almanah: zadnji udarec najboljših let našega življenja
Barabe!: snemalna knjiga za celovečerni igrani film

2000

Film kot umetnost
Finca, verjetno ... : filmski svet Akija in Mike Kaurismäkija
Glasba v filmu
Poet: scenarij za televizijski film o življenju in nehanju Franceta Prešerna
Zlati jubilej, veliko dela in še več spominov: 50 let Društva slovenskih filmskih ustvarjalcev
Fritz Lang: skulpture Film v slovenskem slikarstvu dvajsetih let Film
Filmsko gradivo Slovenskega filmskega arhiva pri Arhivu RS
Moje življenje s filmom/prvič
Moje življenje s filmom/drugič
Kako pisati zgodovino filma oziroma zgodovino umetnosti (Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike)
Blair Witch Project: kako posneti mikrobudžetni film
Filmski almanah 99 Marcela Štefančiča jr.
Montaža

2001

Zgodovina filma, I. del
Moj zadnji vzdihljaj
Kruh in mleko: scenarij za celovečerni igrani film
Filmski spisi
Ta večji bukvice od holivudarskih zguncarij
Postmodernizem
Mi gradimo film – film gradi nas! (Mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike)
Vrzeli filma in arhitekture
Sobotne filmske zgodbe
V isto reko ne moreš stopiti dvakrat: filmska nadaljevanja prihodnosti
Matrica
Jean Louis Schefer v Ljubljani in Kopru
A. I.: Steven Spielberg, Stanley Kubrick in lov za izgubljenim zakladom
Umri na drugem mestu: ravbarji, žandarji in drugi akcijski junaki 20. stoletja
Filmski almanah 2000
Ženski žanri: spol in množično občinstvo v sodobni kulturi: zbornik besedil medijskih študijev in feministične teorije
Boštjan Hladnik
“Strah pred pravimi solzami”: Krzysztof Kieslowski in šiv

Y. Biro
I. Graham
I. Karlovšek
I. Kernel
M. Klopčič
T. De Lauretis
E. W. Marsh
M. Mazzini
L. Nedič
I. Nemanič

M. Štefančič, jr.
M. M. Štefančič, jr.
M. Štefančič, jr., Z. Smiljanič
A. Šprah

L. Tršan et alt. (ur.)

L. Tršan (ur.)

Karantanija
Slovenska knjiga
TV Slovenija
Slovenska kinoteka
Slovenska kinoteka
Škuc
Učila Tržič
Triona
Slovenska kinoteka
Arhiv Republike Slovenije

Fun
Film plus
Fun
Slovenska kinoteka

Arhiv Republike Slovenije

Arhiv Republike Slovenije

Y. Biro et alt.

J. Burger, J. Cvitkovič
I. Devetak (ur.)
B. Kavčič, Z. Vrdlovec
S. Popek (ur.)
D.W. Reynolds
S. Sosič (ur.)

M. Štefančič, jr.
M. Zupanič

Zavod za odprto družbo Slovenija

Slovenska kinoteka
Kinoatelj Nova Gorica
Modrijan
Slovenska kinoteka, revija Ekran
Egmont
Mestna galerija Ljubljana

Fun
samozaložba

R. Arnheim
S. Boni (ur.)
M. Chion
M. Kmecl, B. Šömen
M. Ljubič

J. Mikuž
D. Parkinson
T. Rezec Stibilj
L. Struna
L. Struna
A. Šprah

Krtina
Slovenska kinoteka
Slovenska kinoteka
Prešernova družba
Društvo slovenskih filmskih ustvarjalcev

Slovenska kinoteka
Didakta
Arhiv Republike Slovenije
Družina
Družina
Slovenska kinoteka

M. Štefančič, jr.
M. Štefančič, jr.
D. Villain

Fun
Fun
Slovenska kinoteka

D. Bordwell, K. Thompson
L. Buñuel
J. Cvitkovič
S. Daney
R. Ebert
F. Jameson
S. Pelko (ur.)
S. Pelko (ur.)
S. Rugelj
S. Rugelj
D. Rutar
J.L. Schefer (intervjuvanec)
M. Štefančič, jr.
M. Štefančič, jr.
M. Štefančič, jr.
K.H. Vidmar

Z. Vrdlovec
S. Žižek

Slovenska kinoteka
Slovenska kinoteka
Umco
Slovenska kinoteka
Umco
Društvo za teoretsko psihoanalizo
Slovenska kinoteka
Slovenska kinoteka
Umco
Umco
Umco
samozaložba
Hyperion
Umco
Umco
Fun
ISH

Slovenska kinoteka
Društvo za teoretsko psihoanalizo

* Pri razvrščanju knjig smo se opirali na COBISS (Kooperativni online bibliografski sistem in servisi) ter ga po svojih zmogljivostih skušal dopolniti. Vanj nismo vključili romanov, po katerih so posneli filme, in jih izdaja Državna založba Slovenije v okviru zbirke Prvinski nagon, ter knjige *Morana* Maksa Kube, izdane pri Mladina filmu.

Filmska praksa je dosegla filmsko teorijo, čas je za spoznanje, da je tudi potrošnja, ne le produkcija, konstitutivni del filmske kulture.

Leto 1962 je bilo prelomno leto. Tega leta je bila v Ljubljani ustanovljena revija za film in televizijo *Ekran*. Iste leta je bila v Los Angelesu ustanovljena revija za umetnost *Artforum*, ki "čepprav izhaja na zahodu, ni revija o umetnosti zahodnega sveta, zanima nas svet umetnosti", kot so zapisali v manifestu ob ustanovitvi. S "svetom umetnosti" so seveda mislili "svet likovne umetnosti", ki pa so ga, in ga še, razumejo na zelo specifičen način, tako da s tem specifičnim razumevanjem utirajo pot spremembam tudi drugod. Prestavljanju geografske perspektive, ki je bila dotlej izrazito osredotočena na zahod in s katero so pri *Artforumu* utemeljili svoj nastanek, smo priča še dandanes. Odkrivanju likovne umetnosti latinske Amerike, črne Afrike ali jugovzhodne Evrope se te dni pridružuje še "iskanje Balkanije", kot je naslov razstave, ki so jo oktobra odprli v Novi galeriji v Gradcu. Enako odločno in deklarativno kot na začetku pogled, ki ni več omejen na zahod, so desetletje po ustanovitvi pri *Artforumu* med legitimna področja likovne umetnosti uvrstili film in video, in sicer tako, da so za ključni dogodek v zgodovini sodobne umetnosti razglasili trenutek, ko Nam June Paik leta 1965 kupil video rekorder. Pomislite, ideja, da bi bilo nakupovanje lahko kakorkoli povezano z umetnostjo, je še danes precej neobičajna in veliko lažje jo sprejmemo kot čisto negacijo, na primer ko se zgražamo nad selitvijo kinodvoran med nakupovalne centre urbaniziranih obrobij mestnih središč. Kar pa seveda ima svoje pozitivne učinke, med njimi selitev bolj zahtevnega filma, ali kar filmske umetnosti, v muzeje in galerije. Zato danes, za prave, klasične ljubitelje filma ni dovolj brati *Ekran*, brati je treba – dokler boljšega podobnika v Sloveniji ni – tudi *Artforum*.

Letnica nastanka torej še zdaleč ni edina povezava *Ekran*a z *Artforumom*. Vezi, ki se med likovno umetnostjo in filmom pletejo dandanes, je v veliki meri mogoče razumeti z izhodišč, ki so pred štiridesetimi leti narekovala ustanovitev obeh revij. Kar je ob ustanovitvi zapisal prvi urednik *Artforum*a, od takrat do danes, danes morda bolj kot kdajkoli, velja tudi za *Ekran*:

"Nobene nevarnosti ni, da rečemo preveč. Vedno obstaja tveganje, da rečemo kaj narobe. Edina nevarnost je, da ne rečemo ničesar."

Temu, da ne bi obmolnili, smo vedno posvečali veliko pozornosti, morda preveč, tako da nam pogosto ni ostalo dovolj časa za resno refleksijo. Obmolnili pa le nismo. To je važno. Zakaj? Zato, ker ni mogoče, da bi bila umetnost brez besed. Umetnost potrebuje svojo kritiko in svojo teorijo. Zato je nastal *Artforum*, zato je bil ustanovljen *Ekran*. Preprosto

dejstvo, ki so ga generacije pred nami različno ubesedile, je na prijazen način, tako prijazen, kot je le mogoče, kakor je bilo pač v navadi v minulem desetletju, imigrant v zahodnem svetu umetnosti, Boris Groys, pojasnil z besedami, da umetnine potrebujejo svoje obleke. Umetnine potrebujejo razlago, vedno in povsod, zato napisi pod razstavljenimi objekti/projekti, zato listki z letnicami nastanka, imeni avtorjev in del, brez njih posamezne umetnine nimajo smisla, to je to, kar jih dela umetnine. Tudi to so obleke, take najmanjše, minimalne, takorekoč "bikinke", je bil prijazen Groys.

Metafora bikink ima, kot popularna ponazoritev vloge teorije v umetnosti, toliko večjo težo zaradi tega, ker spodnese metaforo slačenja, ki je bila dolga leta v rabi za analizo, za razumevanje – s "slačenjem" opisujejo sam proces spoznanja v znanosti, J. P. Sartra na primer je spoznanje čisto iskreno spominjalo na "slačenje tančice z dekleta", Althusser, ki je Sartrovo priljubljeno opravilo primerjal s "snemanjem olupka z banane", je bil seveda že kritičen; podobno tudi mnogim umetnikom "slačenje" pomeni način razumevanja njihovih del, neka Batailleova junakinja celo prisega: *"Če mojih besed nihče ne sleče do golega, če ne sleče njihovih oblačil in oblik, potem pišem zaman."* Oblačenje in slačenje v tem kontekstu seveda nista primerljiva, še manj zamenljiva postopka; kot metafora razlage je slačenje veliko bolj dokončno, njegov cilj je, za razliko od razlage kot oblačenja, določen vnaprej, in to zato, ker je vnaprej dan in nespremenljiv njegov objekt. Čisto drugače je z oblačenjem, ki razlaga pripiše transformativno moč, in to je tudi tisto, o čemer na tem mestu teče beseda. A na nas ni, da bi se spuščali v podrobnosti – nenazadnje se vse možne nianse metafizike slačenja/oblačenja razpirajo v enem in istem razmerju ali kar konfliktu, namreč konfliktu med znanstveno nujnostjo in vprašanjem o mestu določitve subjekta, med zgodovinsko nujnostjo in ustvarjalno svobodo. Konfliktu pravim zato, ker tega razmerja ni mogoče pomiriti, kot je vedel že Alberti, ki je po Aristotlu razvijal koncept znanstvene volje, ki skuša reducirati naravo. Res je, "resnice narave" ni mogoče razkriti brez dejavnega posredovanja duha in tehničnih sredstev. *"Toda,"* piše v *Razpravi o arhitekturi*, *"ali lahko rečeš, da ker imaš raje to in to žensko, ostale niso plemenite in lepe? Seveda ne. Dejstvo, da ljubiš to in to žensko, je posledica posebnega razloga. Kateri je ta razlog? Razlog je tisto, česar ne bom niti poskušal odkriti."*

In mi, ki bomo ljubezen do filma postavili na prvo mesto, mi prav dobro vemo, kako je s tem. Ne bomo spraševali po posebnem razlogu. Če smo, če danes vztrajamo pri kritiki in teoriji filma, tega ne počnemo zato, da bi razgalili, razkrinkali še zadnjo skrivnost ljubezni do filma, razlog, zakaj jih ljubimo, temveč, ker prav zaradi svojih ljubezni do filmov (obojih je vedno več, filmov in ljubezni) dobro vemo, da filmov ne ustvarjajo duhovi, temveč ljudje, ki živijo v določenem zgodovinskem trenutku. Prav tako dobro vemo, da filmov tudi ne gledajo duhovi, temveč ljudje, ki živijo – delajo, jedo, spijo, a tudi (upajmo, da še vedno!) gledajo filme – v določenem času in prostoru. Po razlogih ljubezni se sicer morda res nima smisla spraševati, a s tem se seznam vprašanj, ki jih je potrebno postaviti, pravzaprav šele zares začne.

Takšno, zgodovinsko razumevanje ni brez pasti, minevanje je le ena med njimi – revija *Artforum*, ki je podobno kot *Ekran* svoj predmet postavila v zgodovinsko perspektivo, je že leta 1976 dobila svojo naslednico, časnik *October*, ki je bil ustanovljen *"kot organ resne, v teorijo usmerjene umetnostne zgodovine in kritike"* prav iz nezadovoljstva z *Artforumom*. *Ekran* do danes ni dobil pravega naslednika in ne nasprotnika, spremembe so omejene na okvire *Ekran*a, najsi gre za spreminjanje grafične podobe revije ali pač generacije urednikov in sodelavcev – čepprav je eno seveda povezano z drugim. In čepprav posamezniki pogosto ostajamo, tako kot je to bilo in je še dandanes na primer z *Artforumom* in *Octoberom*, da ju namreč pišejo isti ljudje, je vendar vsaka nova generacija *Ekran*ovcev s prejšnjimi tako ali drugače nezadovoljna. Tokrat, ob štiridesetletnici, se mi zdi, da smo pozabili na razlike. Poenotila nas je sprememba, ki bi nas pravzaprav morala razveseliti. Da *Ekran* goji vrhunsko teorijo in kritiko, o tem smo se vedno strinjali, enako kot smo si bili edini v

tem, da praksa delanja filmov v Sloveniji ne dohaja ravni izvirne slovenske filmske teorije. A zdaj je tega konec. Žlatic lev Cvitkoviču je potrdil, da imamo vrhunske filmske avtorje, oskar za neameriški film Tanoviču pomeni, da imamo tudi vrhunske produkcijske ekipe. *Ekranovo* vztrajanje pri vrhunski teoriji je slednjič dočakalo potrditev v praksi. V enem samem letu smo se uveljavili kot svetovna velesila na področju produktivne kinematografije, tako temeljito ni doslej v Sloveniji uspelo nobeni drugi dejavnosti, najsi bo na področju umetnosti, športa ali gospodarstva. Javnost pa je do filma še naprej enako nezaupljiva. Kot bi se ne zgodilo nič. S tem nas, podobno kot izumiranje mestnih kinodvoran in rast multipleksov, opominja, da kvalitate neke kulture, recimo filmske kulture, ne določa zgolj produkcija, temveč prav tako, ali v še večji meri, potrošnja. Tu je za Ekranovce razlog nezadovoljstva, in to ne glede na generacijske razlike. Najnovejša *Raziskava o odnosu javnosti do kulturne problematike*, ki sta jo po naročilu Ministrstva za kulturo opravila Ninamedia in Inštitut za civilizacijo in kulturo prinaša naravnost osupljive rezultate. Na vprašanje, kam najpogosteje hodijo (V katero kulturno institucijo najpogosteje zahajate), je kar 15 odstotkov vprašanih odgovorilo, da hodijo v kino – sicer je to manj pogosto kot obiskovanje Cankarjevega doma (19.6 odstotkov), pa vendar več od obiskovanja muzejev (3.7 odstotkov), zahajanja v knjižnice (12 odstotkov), pa celo nekaj več od obiska gledališč (14.8 odstotka). A to je tudi vse. Na vprašanje, Katera področja kulture vas osebno zanimajo?, jih je celih 48.3 odstotke odgovorilo, da jih zanima glasba, 44.6 odstotka gledališče, skoraj polovico manj, 26.2 odstotka, pa jih je izrazilo svoje zanimanje za film. Bolj kot je predmet vprašanja vrednotenje in ne ravnanje, slabše je za film – med kulturnimi področji, ki bi jim vprašani namenili več sredstev, vodijo investicije v kulturi in mednarodna kulturna dejavnost (oboje 81.6 odstotka), gledališče (86.2 odstotka), leposlovje (79.3 odstotka) in šele na petem mestu, s 76.7 odstotki, pride na vrsto film, tesno za njim pa muzeji s 76.3 odstotki.

Po obisku so kinematografi na drugem mestu, film sam kot predmet zanimanja je na tretjem mestu, kot kandidat za več proračunskih sredstev pa komaj na petem. Še zlasti prvo dvoje zveni protislovno – ljudje hodijo v kino, film jih pa ne zanima –, a le na prvi pogled. Nedvomno, v tem je svojevrstna logika. Slovenska javnost film sicer sprejema kot predmet potrošnje, vendar pa malokomu pride na misel, da je film kulturna dobrina ali pač umetnost, še najmanj umetnost, v katero ima smisel vlagati proračunska sredstva. Odnos do filma je v Sloveniji očitno podcenjujoč, in tudi to je po svoje razumljivo, saj se znotraj same kinematografije pripravljata razcep neslutnih razsežnosti, in to razcep, ki se razvija prav iz razlik na ravni potrošnje. Kot pravi koncept dispozitiva, situacija potrošnje ima prednost pred samim predmetom – način, kako predmet uporabljamo, v temelju določa sam uporabljeni predmet: že danes lahko filme vse bolj jasno ločimo glede na dva temeljna dispozitiva, na eni strani je film za kino, multikino kino; na drugi strani film za v galerijo. Filmov francoske filmske avantgardistke Germaine Dullac pač ne morete videti v kinu, lahko pa jih te dni vidite v galeriji sodobne umetnosti na Dunaju, na doslej največji razstavi, posvečeni delu Antonina Artauda. Podobno velja za sodobno filmsko produkcijo. Letošnje Documenta, enajsto po vrsti, največjo bienalno razstavo sodobne umetnosti v Evropi, odlikuje prav povečana prisotnost filmov različnih dimenzij, formatov, žanrov in zvrsti. Natančneje, letošnji kustos Okwui Enwezor je izpeljal dva premika, prvi je nadaljevanje cilja, ki je pognal nastanek *Artforum*a, da namreč svet umetnosti ni svet zahodnega sveta – medtem ko so dosedanje razstave vključevale kar 80 do 90 odstotkov umetnikov iz držav NATO, je letos razmerje prvič uravnoteženo, pol-pol. Drugič pa, ja, so filmi v razstavo vključeni tako široko in temeljito, kot še nikoli, kar seveda nemudoma opazimo tudi mi, ki nas prvenstveno zanima film, saj med razstavljenimi umetniki najdete imena filmskih legend, Trinh T. Minh-ha, Johana van der Keukena ali pač Ulrike Ottinger. Mnogi kritiki so to zaznali z odkrito zavistjo, in, čeprav Enwezor le nadaljuje prakso, ki jo je uvedla kustosinja prejšnjega bienala, francoska filmska teoretičarka Catherine

Davide, opozarjajo, da to jemlje prostor bolj "klasičnim" likovnim praksam. Torej. Če pojav filmov v galerijah in muzejih samim likovnikom jemlje sapo, je najbrž razumljivo, da tudi prilagajanje filmov in občinstva pogojem multikina ne bo teklo gladko in ne v splošno zadovoljstvo vsakega in vseh. A če nočemo, da se film v Sloveniji razvije zgolj v multikino kino, če nočemo, da postane multikino sinonim za kino, če hočemo torej ohraniti možnosti drugačnega filma, zahtevnejšega filma, filma kot umetnosti, filmske umetnosti, če hočemo, skratka, obdržati oba dispozitiva, obe možnosti gledanja filmov, kot tudi raznolikost produkcije filmov, potem potrebujemo gledalca, ki to hoče, ki to pričakuje. Bralca ali bralko *Ekрана*, takorekoč. *Ekran* bi bilo potrebno že davno raztegniti prek meja *Ekрана*. Oskarjem in levom navkljub – sedanjo situacijo moramo razumeti tudi kot naš lasten neuspeh.

Naših bralcev je v vsakem primeru premalo. Ko začno otroci hoditi v šolo, se branja književnosti uče eno uro na dan, pet dni v tednu. Vzgoja za glasbo ima prav tako svoje mesto na šolskem urniku, likovna umetnost takisto. Filma ni nikjer. Saj ga tudi ne more biti. Teorija filma ni predmet poučevanja na univerzi. Književnost ima svoj oddelek, glasba, likovna umetnost prav tako. Film ne. Za film ni strokovnjakov.

Pravzaprav so. Imamo Akademijo za film. Imamo strokovnjake, ki film delajo. Le strokovnjakov, ki delajo filmsko teorijo, nimamo. Nimamo strokovnjakov, ki film lahko razumejo. Tako smo v enkratno paradoksnu situaciji, ko najbolj privilegirano osebne med umetnostnimi praksami, likovna, glasbena, literarna umetnost, že tradicionalno utemeljene na pojmu genija, ustvarjalca, na dominaciji subjekta nad zgodovino, triumfu ustvarjalne svobode nad zgodovinsko in vsako drugo nujnostjo, torej, vse te prakse, ki jih – če ne po definiciji pa po njihovi konstitutivni ideologiji – ni mogoče razumeti in ne razložiti, so ob vsej svoji nerazumljivosti vendar predmet teorije, ta pa predmet poučevanja na Univerzi. Ob vsem tem je film, najbolj obrtna, praktična, kolektivna, mehanična ..., najlaže razumljiva, saj je najbolj zgodovinska in najmanj subjektivno svobodna med vsemi naštetimi umetnostnimi praksami, edina obravnavana kot popolna subjektivnost, kot izključna domena ustvarjalne svobode avtorja, brez pravil, brez zgodovine, brez teorije. Kot da bi edino le filma, od vseh umetnosti, ne bilo mogoče razumeti in ne razložiti. Kot bi o filmu ne bilo možno reči ničesar. Kot da bi ga bilo mogoče zgolj, čisto subjektivno, čisto poljubno, samo – ljubiti. Ali ne.

Ekranovce nas pri filmu zanima marsikaj, le razlogov svojih ljubezni do filmov ne poskušamo odkriti. Vendar, če ostanemo zgolj pri ljubezni, se odločitev hitro lahko prevesi na drugo stran. Bil bi zadnji čas, da se odrečemo filmu kot ljubezni. Iz ljubezni do filma. •

irena ostrouška

40-LETNICA REVIEJE EKRAN

Prvič je bila kriva televizija. Pred leti, ko sem bila majhna, so na raznih televizijskih postajah predvajali nadaljevanke o Henriku VIII. in njegovih ženah. Vsaj mislim, da je bil tak naslov. Kajti iz tiste nadaljevanke se po nekem čudnem naključju ne spominjam drugega kot ženske glave na tnalu, sekire, rablja in teme. Ne televizijske, ampak fizične, ker obglavljenja preprosto ni bilo; starši so se pravočasno potrudili, da morebitnega krvavega dejanja ne bi videla. Spominjam se tudi, da sem stala sredi sobe, pred mano je stal oče in mi zakrival pogled na ekran, čeprav sem hotela videti, kaj bo priteklo iz tistega vratu na tnalu; potem sem si skušala predstavljati, kaj je tisto, česar ne vidim, in kakšen bi bil videti prerezan ženski vrat odstavljene kraljice. Ničesar drugega se ne spominjam iz te nadaljevanke, in ker je nikoli več nisem videla, domnevam, da "tistega vmes", med (še) celim vratom in zamahom sekire, tudi ni bilo. In prav to "vmes", nekaj, česar ni na traku, česar ni v realni, fizični podobi, temveč zgolj v tej drugi, "moji" montaži filma, je razlog za moje imaginarne podobe. Razlog, zakaj se vsak film začne z nestrpnim pričakovanjem, ali bo imel dovolj neznank, da ga bom videla od začetka do konca, sestavila tako, da bo ostal v spominu naključno, z izbrano sekvenco, gesto, glasbo, pogledom, prostorom, gibanjem, spravljen s svojo skrivno kodo. Imam, kratka, svojo malo kinoteko, ne fizično, ne gre za nobeno zbirko kaset, DVD-jev, filmov, fotografij ali frenetičnega enciklopedičnega znanja, gre za filme, ki priplavajo na površje nepričakovano, nevede, in ves čas sestavljajo neko drugo vzporedno realnost, pogled s strani na življenje pred mano. Možnosti. Variacije. Že videno ali projicirano. Prostore, kjer bi bila in kjer tudi sem, pozneje, dosti pozneje. In po tej logiki tudi tisti odsekani vrat ni bil nepomembno naključje. Na drugi strani filmov, na njihovem začetku, na strani tistih, ki odločajo, kaj v filmu bo, ali bolje, česa ne bo, je film tak, kakršnega bi lahko videla v tistem manjkačem kadru: gol, krvav, grd, grob, lažniv in ne več samo lažen. Najbrž je film res "darilo", "gift", kot mi je zadnjič pred Vibo dejal eden izmed slovenskih filmskih režiserjev – zato, ker to res verjame, ker mora verjeti, ker tako je, kdo ve. Zame je film vprašanje paradoksalne svobode: kako iz teh rezov narediti polno praznino, kako narediti film z veliko začetnico. Je vprašanje talenta: ali ga imaš ali ga pa nimaš. .

Glede na "časovno stisko" razumem povabilo k sodelovanju pri tej jubilejni številki *Ekrana* kot zelo preprosto vprašanje, kaj lahko o srečanju s filmom napišem v prostoru/času ene same neprespanske noči. To se mi zdi zelo poetično izhodišče (in po svoje tudi zelo "filmično", če pomislim na znani Warholov film o newyorškem nebotičniku, ki je bil posnet v približno takem časovnem obsegu z nepremično instalirano kamero; ta film, ki ga nisem videl in v katerem sovpadeta filmski čas in čas gledanja, naj bi bil sicer strahovito dolg).

O čigavem srečanju s filmom? Če se pravilno spominjam, Jean-Louis Schefer nekje poudarja, kako je pojav filma na kolektivni ravni sprožil neki premik v strukturi spominjanja: da je naš osebni spomin postal konstitutivno prepleten s filmom (to je seveda zelo daljnosežno – celo za opis izkušnje hipnega "odvrtenja" spominske zgodbe, kakršno po obstoječih pričevanjih doživijo ljudje ob klinični smrti, povsem samoumevno uporabljamo izraz, da se "odvrti film" – brez obstoja filma ta izkušnja ne bi imela imena); zato se bom tukaj sam navezal na pripoved o nekem "tujem" spominu na "to" srečanje.

Alberto Giacometti je, da bi označil ključni prelom v svojem kiparskem in slikarskem opusu, ki je bil predvsem prelom v načinu videnja, rad pripovedoval neko zgodbo o filmu. Šlo je za nekaj nepomembnega, sploh ne za film, ki bi se ga omenjalo za naslovom; morda za nekakšen pregled novic, kakršne so tedaj še vrteli v kinematografih. Bistveno je, da gre za film kot medij. Giacometti je v kinu gledal film in nenadoma je bil presenečen, da ga ne vidi več – ali da ga šele zdaj zares vidi. Da ne vidi več prizorišča in oseb, ampak samo še neko brezvsebinsko migotanje čudnih lis brez vsake prostorske globine na platnu. In ko je stopil iz kinematografa, je nenadoma videl ljudi in vse preostalo na čisto drugačen način kot prej in to je bil ključni prelom v njegovem videnju sveta – iz tega preloma so potem izšle vse tiste čudovite neskončno krhke razpotegnjene figure, o katerih je Giacometti ves čas upravičeno poudarjal, da niso stilizacije. Pri prelomu naj bi šlo za to: prej je bilo Giacomettijevo videnje "realnosti" samoumevno posredovano s filmsko podobo, zdaj pa se je – ob filmu – ta posredovanost nekako odlepila z njegovega pogleda. To bi bilo seveda mogoče "naivno" interpretirati kot nekakšno vrnitev "nedolžnosti pogleda" kot pogleda, kakršen je "sam po sebi", preden je lahko določen s filmom; vendar bi s tem zgrešili pravo poanto. Ne le, da ne gre za vrnitev "nedolžnosti" – ta prelom je ravno pomenil dokončno, nepovratno izgubo vsake take "nedolžnosti": ravno ta prelom pomeni, da je Giacomettijevo videnje zares "nepopravljivo" zaznamoval film, tako "nepopravljivo", da njegov pogled ni bil več isti.

Giacomettija je ta prelom, če sem pravilno razumel, odvrnil od gledanja filmov. Toda ni naključje, da je Giacometti vse to pripovedoval pred filmsko kamero. Njegovo pripoved sem videl in slišal v odličnem dokumentarnem filmu o Giacomettiju: lise na platnu (oziroma televizijskem ekranu, kjer sem film videl) migotajo – v podobi Giacomettijeve podobe – okoli Giacomettijevega glasu, ki zavzeto razlaga o tem prelomu. Gre torej za film, ki govori o tem, kako je film-kot-medij Giacomettijevo videnje tako globoko zaznamoval, da se je obrnilo stran od filma.

Toda ali film na neki način ne računa vedno prav na ta obrat? Filmska slika se vedno tvori glede na to, kar je zunaj kadra, navsezadnje podeljuje največjo moč prav tistemu, kar je zunaj. In film je (mislim, da je to nekje poudaril tudi Buñuel), ko ga gledamo, tudi nekakšna hipnoza: toda do konca je vzpostavljen prav z "zbuditvijo" iz filma, dopolni se ravno v "prebujenju iz hipnoze". Lenin je navsezadnje vedel, zakaj je film označil kot tisto umetnost, ki je za revolucijo najbolj pomembna.

Še enkrat: o čigavem srečanju s filmom poskušam govoriti? Film, ki povzroči, da, ko ga gledam, v temi postanem maska pred nekim tujim spominom, ki odmeva v prostoru za njo, se me dotika v radikalni izpostavitvi tiste subjektivnosti, ki je, kot je govoril Jacques Lacan, "praznina samonanašajoče se negativnosti": nisem nič, nikoli ne bom nič, nič ne morem hoteti biti, poleg tega pa imam v sebi vse sanje sveta (Fernando Pessoa) ... Film je od vseh umetnosti najbolj podoben sanjam (in tudi popularno mnenje, da so sanje običajno "črno-bele" /sam seveda sanjam v barvah in pravzaprav ne morem verjeti, da kdo zares sanja črno-belo/ je najbrž spet neki učinek zavesti o črno-belem filmu, ki je omogočil tako identifikacijo). Ta "ugotovitev" je seveda lahko več kot banalna, a lahko dobi tudi presenetljive pomene – ko se na primer te fraze o "filmu-kot-sanjah" zavestno dotakne David Lynch v filmu *Mulholland Drive*. V tem filmu je spet tematiziran spomin v svoji tujosti, spomin, ki je resničen ne glede na to, da ni "last" neke osebe in ne glede na to, da si ne more prilastiti dogajanj, ki so vanj vpisana; ki je resničen prav v tem, da ni konsistence tega, kaj se je zares zgodilo in komu se je to zgodilo. (Marcel Stefančič je zadnjič prav ob tem filmu formuliral vprašanje nekako v tem smislu: "Kaj pa je film, če ne sen mrtvega?")

Preteklost, ki nam jo daje film, preteklost, ki se nam "vsili" na način spomina, da "v mojem spominu odmevajo neki koraki, ki jih nisem slišal", če se oprem na Eliotov verz, je ravno v svoji imaginarnosti tisto, kar je potrebno za vzpostavitev možnosti prihodnosti; ali pa je sama način, kako formulirati presežek prihodnosti kot možnost – v tistem smislu, kot je to formuliral Pessoa v "statični drami" Mornar. Ni naključje, da je izum filma časovno skoraj sovpadel z odkritjem psihoanalize, da je "za sanjajočega prihodnost, dojeta kot sedanja, z neuničljivo željo oblikovana kot podoba /.../ preteklosti" – prosti prevod sklepne formulacije Freudove Traumdeutung. In ni naključje, da je prav Pier Paolo Pasolini, ki je bil (med drugim) človek filma, formuliral tezo o "škandalozni revolucionarni moči preteklosti".

V filmu lahko sama "odsotnost prihodnosti" na neki skrivnosten način pomeni možnost realizacije njenega presežka in neko nezaslišano obljubo: emblem za to misel (ki pa formulacijo te misli daleč presega) je zaključna sekvenca Mizoguchijevih *Križanih ljubimcev*; ko ljubimca, ki sta prekršila družbene norme, peljejo na morišče, da bosta križana, sta v svoji končni združenosti vsa zmagoslavno blažena in nekdo iz množice začudeno vzdikne, kako je to mogoče, saj nimata nobene prihodnosti. A to odsotnost prihodnosti dejansko občutimo kot njen presežek. Še en namig: ko v Guédiguianovem filmu *Mesto je mirno* zazveni *Internacionala* v taksiju in ob samotnem pomivanju posode kot nekaj, v čemer je sam "jutri", "demain", dokončno obupano prepuščen preteklosti, nenadoma dobi neko novo moč, se ponovno vpiše v svoji nezaslišani možnosti prihodnosti.

La scandalosa forza rivoluzionaria del passato. Serge Daney (mislim na filmski posnetek, na katerem Daney govori malo pred smrtjo, že ves izžet od aidsa) je povedal nekaj čudovitega, čeprav čisto preprostega, o Mizoguchijevem filmu *Legenda o Ugetsu*: rekel je (navajam po spominu), da lahko zaradi tega filma ve in občuti, kaj se je dogajalo japonskim kmetom v 15. stoletju, da lahko realno sočustvuje z njimi, da lahko čuti, da je bilo res tako, da ima film to moč. Toda ne zaradi kakšnega historicizma rekonstrukcije te "preteklosti", ampak zaradi frapantnega načina, kako je vse skupaj posneto, zaradi načina gibanja kamere, ki se premika "kot buldožer".

Eisenstein je natančno vedel: pri ekstatično religioznem navdušenju kolhoznikov nad novo centrifugo za predelavo mleka (v *Generalni liniji*) gre za isto ekstatično občutje kot v srednjem veku ob Graalu. Sekvenca s kolhoznicom, ki objokuje ubitega kolhoznega plemenskega bika, potem pa nenadoma k njej nežno pristopi teliček, v istem filmu seveda zavestno obuja prizor srečanja Magdalene z vstalim Kristusom (*Noli me tangere*) – toda to je frapantno prav zato, ker tu ne gre za kakšno smešenje, ampak za skoraj neverjetno vzpostavitev resnične religiozne atmosfere; Eisenstein tako dobro operira z mehanizmi, ki tvorijo ekstatične učinke, da gledalca tako rekoč prisili v priznanje te istovetnosti (v tem smislu je ta sekvenca analogna učinku poučne sekvence o bogovih iz *Oktobra*). Eisenstein se je ves čas dobro zavedal, da, ko raziskuje možnosti filmske sintakse, raziskuje tudi genezo ekstatičnega in mističnega doživljanja.

Tudi Leninove že omenjene teze o filmu kot umetnosti, ki je za revolucijo najbolj pomembna, ne gre razumeti le v banalnem smislu kot zavest o tem, da je film zaradi svoje sugestivne moči pač najbolj primeren za ideološke manipulacije, ampak tudi veliko resneje – v smislu nekega odnosa filma do resnice – v najglobljem subjektivnem smislu.

Film ravno v tem, ko ves čas operira z igro mask, ki je v svojih možnostih globoko ambigvitetna, v samem videzu lahko proizvaja učinke resnice, ki so v zadnji instanci lahko naravnost nevzdržni. Taka je naravnost nepredstavljivo grozljiva situacija iz Lynchevega filma *Izgubljena cesta*, ki je ravno v svoji "nerealističnosti" in fantomskosti pošastno resnična: ko se radikalizira točka skrajne simbolne nekonsistence, se v tem filmu nenadoma gledanje nekega video posnetka izkaže kot umor, ne kot posnetek umora, ampak kot dejanje umora v realnem, za katerega si morilec, ki je bil še

sekundo prej le zgrožen gledalec videa, želi samo to, naj mu nekdo reče, da ni bil res on ta, ki je moril ... Neko videnje se izkaže kot umor. Pri tem pa ne gre za pretrganje fantomske mreže, ampak za to, da je prignana do tiste točke, kjer ni več mogoč noben umik. (Kar pa je najhuje: v filmu katastrofo povzročijo prav zaščitni ukrepi.) Ambigviteta se izkaže kot neka pošastna resnica, ki pa ravno v svoji pošastni dvoumnosti ni več dvoumna, ampak je pošastna v nepopravljivosti. Učinek resnice v tej sekvenci je zvezan prav s tem, da bi se to v "realnosti" lahko zgodilo samo kot halucinacija – in tudi v samem filmu nimamo nobene gotovosti o tem, da se je umor res zgodil: a prav ta pošastna negotovost je tisto, pred čemer ne moremo pobegniti, je tista, ki vpije, da se je umor zgodil kot "Realno". Alternativa ni: fantomskost ali resnica; gre ravno za to, da se onkraj te alternative postavlja vprašanje o breznu v samem videzu.

Ta Lynchev film je eden tistih filmov, ki me na nekaterih mestih najintenzivneje spominja na travmatične sanjske vizije iz otroštva. Pravzaprav je bilo tudi v začetkih mojega srečevanja s filmom nekaj travmatičnega – v zvezanosti z veliko mero užitka. Spominjam se, kako me je kot predšolskega fantka v poznih sedemdesetih letih moja že dolgo pokojna varuška Marija Ilovar, starejša gospa, vodila s sabo v kino, ker ga je oboževala. Filmov seveda v glavnem ni izbirala predvsem z ozirom name, ampak z ozirom nase. Tako so se pred mano vrstili zame nerazložljivo srhljivi, čudni, travmatični prizori: ubijanje kita s harpuno, neki čudni pretepi, pri katerih je ljudem po obrazu tekla kri, streljanje, klasične "bitke" med avtomobili, tudi po nekakšnih stopnicah, kri tju-lenjev, pošastni od oboroženih ljudi obkoljeni dinozavri, ki se zama poskušajo prebiti skozi ognjeni obroč ... To je bila zame res čudna kombinacija užitka in groze, še posebno zato, ker doma takrat skoraj nisem gledal televizije. Moja varuška je v vseh teh filmih, tako se mi je zdelo, neskončno uživala. Ta fragmentarni zapis naj bo posvečen njenemu spominu. •

I.

Spominjam se, kako sem šel včasih po predstavi iz kina s trumo poražencev. Nihče ni spregovoril, še šepnil ni, in če je kdo spredaj pri izhodu izpustil svoj pasji lajež in so se mu njegovi najbližji pajdaši zakrohotali, je bilo to za nas zadaj, med praznimi stoli, še pretresenimi od filma, najgloblja žalitev. Ko sem hodil v kino Kodeljevo, smo se zunaj, na pesku nad nogometnim igriščem, prijatelji čakali, dokler se nismo zbrali vsi; starejši med nami so imeli mlajše, mlajši pa zrelejše obraze. Kot da se je tam notri zgodila sprememba, ki je premešala starosti. Šele na obrežju, ko smo si v kinoomaričah ogledali osebe na slikah iz našega filma, ki so zdaj mirovale, in opazili, kar prej zavoljo branja podnapisov nismo utegnili, kaj vse se nahaja v njihovi bližini – denimo smešen kuža iz porcelana ali čudna trobentasta luč na stropu –, smo se začeli pogovarjati med sabo. Če bi cerkev kdaj priredila svoje maše in pridige, ki bi nas spravile v jok ali smeh, bi vzeli v zakup tudi tisto prestopanje in zateglo prepevanje duhovnikov pred oltarjem, s cingljanjem, vstajanjem, poklekovanjem in odgovarjanjem pri molitvi. Ampak cerkev se je ukvarjala z večnostjo, tudi spreminjanje Jezusa v kruh, povzdigovanje in obhajanje z njim se je odvijalo kot nekje na Himalaji. Cerkev je bila lena, ker sta bila žalost in veselje razredčena, porazdeljena na stoletje, tako da nepričakovana smrt, trenutek sreče ali bolečine tu niso imeli kaj iskati, ker je njihov časovni učinek okamenel.

II.

Med vojno, ko sem hodil v druga kina, posebno v Matico, so bile že zjutraj dolge vrste za karte. Zame se je začel film že pri razsvetljenih okencih blagajne, kjer so sedele močno kozmetizirane in barvito oblečene ženske. Nato se je nadaljeval pri uniformiranih biljeterjih, ki so stali med vrati in trgali vstopnice. Njihovi obrazi so bili tako mračno resnobni, da si jih ni bilo mogoče zamisliti na poljubnem človeku, še pod laško čelado ne, tudi jih ni bilo mogoče primerjati s pustim obličjem patra, ki sem mu stregel pri zgodnji maši za delavce, ki so ob šestih zjutraj začeli svoj šiht. V dvorani se je zavesa pred platnom odpirala kakor v gledališču. Nato je sledil čudež filma – obraz glavne osebe se je razpotegnil čez zaslon, da bi si ga vsi lahko dobro ogledali in dobili zaupanje vanj, zatem so ga prikazali od daleč, kako se spušča po stopnišču, nato še manjšega od bučikine glave med množico na ulici, kot da bi ga zasledovali iz aviona, zatem pa je bil spet v naravni velikosti, ko je stopil v park, lisast od sonca in drevesnih senc, kot da ima na sebi slavnostno oblačilo, in kako se je nameril h klopici, kjer bo počakal na svojo drago. Vse je bilo in nič ni bilo tako kot v življenju. In kasneje, ko sta z drago naposled sedela drug nasproti drugemu in se pogovarjala, ju je obdajal tak milobni obroč, kot da ona nikoli ne bo drugačna, kot v njegovih sanjah, on pa ne bo nikoli postal tak, kakršni so ponavadi moški. Tako bi bil tudi sam rad videl sebe ali najbližje, zvečane na pet metrov, pa tudi iz višine nad ulico, da bi se zbal zase in bi potem, ko bi že vsi zaupali v mojo resnicoljubnost, stopil skozi sončni sijaj h klopici v parku. Slišal sem, kako so nekateri ihteli v temi, sam sem začutil solze na obrazu, a sem se prav tako kot oni, smejal nerodnežu, ki je nespretno ravnal z marelo, če pa so se mu nezgode zvrstile kar zaporedoma, ker so njegovi prijatelji in sosedi iz filma tako hoteli, sem čutil, kako so se zavoljo takšne nepravčnosti vsi v dvorani stisnili k svojemu srcu, in če se je krivica še kar naprej dogajala, so vsa srca kot izgubljene kaplje v prgišču vode v neki roki odtekle med prsti v morje, kjer so izgubila svojo ubožnost, distanco, mejo, ker se je dvorana spremenila v hrumeč ocean. Ko so se potem prižgale prve luči, se je na platnu še enkrat prikazal zaliv, zelo plav, zelo bel in zelen in znova se je zaslišal refren pesmi – kot denimo, *Pridi, v gozdu se vije pot* ali *Pustil sem srce v San Franciscu*, zavesa se je zapirala, da so črke zamigljale po gubah, kot da nam mahajo ogenjčki, ljudje so hrbtnsko šli proti izhodu, da bi imeli vse še pred seboj, potem so stopali ob vrsti biljeterjev, ki so pazili, da ne bi kdo ušel med občinstvo, ki se je na drugem koncu preddverja pripravljalo za vstop za naslednjo predstavo. Malokdo je govoril, malokateri par se je objel, ker tega ni dopustil film, izjema so bili tisti pari, ki s šli zmeraj pod roko in si ni moglo zamisliti enega brez drugega. Zunaj me je, kot vedno, dočakal isti trg ko siva mavrica zamegljenega meseca z velikansko uršulinsko cerkvijo v ozadju. In to ravno zdaj, ko bi rabil sam zase povsem novo, skrito pot domov.

III.

Potem se je nekaj zgodilo, kar je imelo dosti posledic. Pri kasi so začeli prodajati revijo *Kino*. Ne spominjam se, ali je bila dvotednik ali mesečnik, vem le, da so se številke razlikovale med seboj po barvi platnic in da je imela publikacija nenavadno širok format. Na nekaj straneh so bili objavljeni sestavki o filmih in igralcih, njihove fotografije, stare tudi nekaj desetletij. Sestro Klaro so najbolj zanimali življenjepisi in moda igralk. Meni je bila najbolj pri srcu Zarah Leander in njen temni, globoki glas, ko je pela *Habanero*. Ne vem, ali so bili sestavki tako dobri, da jih nisem razumel, ali tako malovredni, da so mi bili pri priči jasni, najbrž je bilo obojega nekaj. Vsekakor je bilo zdaj lažje iti v kino in iz kina domov s to revijo v žepu. Ob vsaki številki sem bil nestrpen, da se bo z njo slej ko prej kaj pripetilo, česar še sama ni pričakovala. To se je zgodilo, ko so na poslednji strani ali na notranji strani zadnje platnice začeli na lepem objavljati hudomušno študentsko zgodbo v nadaljevanjih, ki jih je podpisoval neki Trščica, Šibica ali mogoče Zobotrebec. Izbral si je to ime, ker je bil tako suh, kakor smo bili suha kljuseta vsi, ki smo komaj zmogli potešiti svojo lakoto z racionaliziranimi živili. Šibica je pripovedoval o svojem moškem idealu ženske in svojih randijih z dekleti, s katerimi se je domenkoval enkrat na tem, drugič na drugem koncu mesta nekod celo v preddverju visoke hiše, ko je za njo stopil v dvigalo, in kako se je dekletu prestrašilo, ko ga je v ogledalu zagledala zraven sebe. Dobival je veliko pošte od oboževalcev, da nisem vedel, ali je Šibica resnična ali izmišljena oseba. Je bil to mogoče tisti dolgi fant s kljukastim nosom, ki je zmeraj čakal v Zvezdi nasproti Matice, da se začne predstava, ali oni, ki sem ga večkrat videl koračiti v dolgi pelerini mimo Tiskarne Jutro? Sumil sem skoraj vsakega. Važnejše od porogljivega sloga v njegovih zgodbah je bilo zame, da so se v njih pojavljali Ljubljana, ulice, pasaža Nebotičnik, kavarna pri Pošti, promenada. Vse tisto, kar sem imel vsak dan pred očmi z ljudmi vred, ki sem jih štel za prave prebivalce mesta, začeniši z Albancem Asipijem, ki je čistil čevlje pri Tromostovju. Včasih sem šel tja, kjer se je v prejšnji številki znašel Šibica, pod kip Viktorije pri Daj-dam, da bi videl njegov previd v zraku. Šel sem na to in na drugo stran pasaže. Sledil sem slehernemu impulzu, ker sem se hotel izraziti, to se je skrivalo v meni, bilo je kot kačja zalega, čutnost, spolna sla. Doslej sem prebiral samo častitljive slovenske klasike, da bi spoznal deželo mojega očeta, ki mi sam ni znal ali ni mogel povedati nič oprijemljivega, kot da nima nič posebnega ali ne običajnega na zalogi. Stari pisatelji so opisovali kmečko življenje, pa delo in običaje ob letnih časih, kar me je navduševalo, kot da sem priča indijanskim obredom na neki sveti gori. Ko sem prišel v očetovo domovino, sem prvo leto prebil v njegovi rodni vasi Cegelnica, navadil sem se na naravo in ko sem se moral s starši preseliti v mesto, me to ni prav nič veselilo, ker bi rad postal kmet. Tudi sam sem že nekaj pisal, najprej na liste, potem v veliko kontno knjigo, ki sem jo našel, ko sem pomagal prijateljevi mami pri čiščenju kleti stare banovinske palače. V njej sem opisoval svoje otroštvo v Baslu, Savo pri Tomačevem, lepo četrt vil na Mirju, barje in Mestni log, kjer smo rezali šoto, svojo prvo telesno ljubezen do sovrstnice, 12-letne Tatjane, in kasneje tudi očetovo smrt. Samo zdelo se mi je, da liturgika slovenske klasike ne dovoljuje takega pisanja in uličnega izražanja. Zdaj pa, kar takole naenkrat pri Šibici, je bil dovoljen žargon in to črno na belem, in kar je še pomembnejše, vasi in hribi so bili zamenjani z ulicami in poslopji, ki so imela stopnišča in dvigala. Bilo je, kot da ne živim več v tujini. Vendar je trajalo še dolgo, da sem se iztrgal iz krempljev tradicije oziroma se mi je ona trgala iz rok, ker se mi ni marala prepustiti. Ampak prazni stoli in golo platno, ko sem šel po predstavi iz kinematografa, me niso več tako strli, celo v temi, med filmom sem čutil, da bi, na kateri koli strani so že stali v tej vojni, na beli, rdeči, plavi – vsi radi, ko se bo nehal film, spoznali onkraj vrat kina, v realnosti vdolbine, ki so jih odtisnili s svojimi življenji. To, kar se mi je pubertetniku zgodilo pred 60 leti, je bil samo trenutek, rojstvo, nasmeh sreče, natančno: omejitev. Mistil sem, da me čaka cel kup stvari, od katerih bo vsaka, realna ali izumetničena, obdana s tisto prosojnostjo, ki jamči, da se tudi po opisu skrivnost ni umaknila iz njih. Ampak sreča se, kot vsakomur, nasmiha samo s pol obraza.

Tekst je bil izvirno objavljen v *Književnih listih*, prilogi časopisa *Delo*.

13. LIFFe

jurij meden vlado škafar simon popek



afrancija l'afrance
alain gomis

francija



moja zvezda mein Stern
valeska grisebach

nemčija-avstrija

Prvenec francoskega mulata Alaina Gomisa *L'afrance* (amalgam Afrike in Francije) s prepričljivo in vztrajno psihološko režijo naslika portret senegalskega študenta v Parizu, ki se tik pred diplomo zaplete v uničujočo dilemo okrog svoje identitete in tragedije afriške intelektualne emigracije.

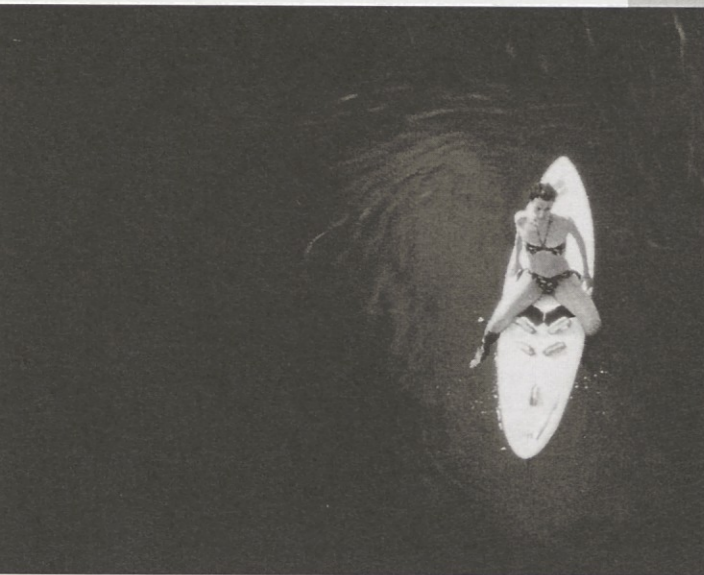
Loach je očitna referenca sodobnega angažiranega naturalizma, ki pa pri Gomisu pogumno in mladostno prehaja v psihološki ekspresionizem, ki je popolnoma utemeljen, saj Gomis portretira obraz (identiteta) in psiho (bistvo) glavnega junaka, ne toliko situacije, ki pritiska iz ozadja.

Čeprav gre za francosko produkcijo, film vendarle pripada Senegalu. Ne samo, ker se napaja v temeljnem senegalskem romanu, predvsem s pristnostjo ekspresije, obsedenim portretiranjem črnčeve duše in družbeno-političnim angažmajem. Tako samosvoje, brezkompromisne drže pri francoskih Afričanih že dolgo nismo videli, spominja pa na pionirske čase avtentičnega afriškega filma, ki je spremljal afriške osvobodilne revolucije. Toda slika leta 2000 ne more prinašati samoumevnega navdušenja šestdesetih; nesrečni študent se ob obisku domačega kraja globoko zave svojih korenin, vseeno pa ne more iskreno slediti junaku romana, ki se prav tako kot on poda v Francijo študirat, da se bo po koncu študija vrnil domov in pomagal svojemu narodu. Filmski junak se sicer odloči za poklic učitelja, toda ne bo ostal doma, s svojim znanjem in čustvovanjem se bo vrnil v Francijo.

V. Š.

Še ena prva ljubezen, resna in težka, pa v tako rosni mladosti. To je izhodišče diplomskega filma nemške režiserke Valeske Grisebach (študira na dunajski filmski akademiji), ki je po spletu okoliščin postal tudi njen celovečerni prvenec. Po poti najstniških ljubezenskih "srhljivk" kakor Clarkova *Mularija* ali *Punce* Noemie Lvovsky (sama pa rada omeni *Plavolaskine ljubezni* Miloša Formana) tudi Grisebachova analizira ljubezenski odnos mladostnikov, ki iz lahkotnosti in otroških igriv (imitacije odraslih) v nekem nedoločljivem trenutku preide v usodno zadevo, v skoraj nerazumno predanost čustvovanju na življenje in smrt. V takšnem stanju je vsaka beseda kakor nevaren eksploziv, vsaka kretnja naravnost usodna, vse v okolici življenjska nevarnost in nad vsem tisti "konec je", ki kakor giljotina na vsakem koraku preži na deviško ljubezen. Valeska Grisebach popolnoma razume svojo zgodbo, ki se je loti z nepopustljivimi kader-sekvencami, v katere postavlja svoja neizkušena junaka (naturščika iz soseščine) in potrpežljivo čaka, da sama prebodeta tišino, premagata nelagodje, zapolnita praznino, speljeta sekvenco svoje ljubezni v nekakšno zavetje. Odlična uporaba kakor dokumentarnega dispozitiva, ki pristno nastaja iz prepuščanja improvizaciji neizkušenih akterjev, prinaša neverjetno napetost vsakega prizora, v zvoku zadoni tišina, polna vsega, kar nosita on, ona, njuna ljubezen in takšna mladost, zunanost polja pa prinaša neprestano grožnjo in s tem suspenz, vrhovno prekletstvo neizkušene ljubezni. Valeski Grisebach v zelo popularni tematiki uspe najti svoje mesto s kombinacijo minimalizma, preprostosti nemega in neposrednosti dokumentarnega filma, s katero doseže za igrani film z mladostniki nenavadno avtentiko.

V. Š.



kletka la cage alain raoust

francija

stadion wimbledon le stade de wimbledon mathieu amalric

francija

Mathieuja Amalrica smo doslej poznali predvsem kot igralca (*Kako sem se boril za svoje spolno življenje, Konec avgusta, začetek septembra*), čeprav je ves čas ustvarjal tudi svoje filmčke. Kot pravi zaljubljenec v film se je veliko igral s svojo superosmičko in že med študijem orientalistike stopil tudi med prave filmarje. Njegov poseben šarm, ki učinkuje že ob najmanjših odmerkih filmskega časa, je najprej opazil Ioseliani in mu namenil epizodo v *Luninih ljubljencih* (1984). Poslej je obseden s filmom, deluje v najrazličnejših vlogah, od tehnika in pomočnika, do igralca, sem in tja pa zbere ideje, ekipo in sredstva za lastne projekte.

Kar malo presenetljivo si je za prvenec izbral roman Italijana Daniela del Guidiceja, na prvi pogled vse prej kot filmičen, bolj filozofsko esejistični razmislek o smislu intelektualnega dela. Toda očitno samo navidez, kajti Amalric je literarno pripoved o ženski, ki krene na pot iskanja sledi znanega pisatelja, intelektualca in popotnika, ki se je odločil (prvič je vanj prišel tako rekoč neposredno na snemanje), odločil se je, da se prepusti naključju, kakor se mu prepušča glavna junakinja romana in torej tudi filma. Amalricov vsestranski talent in kreativna kondicija sta, seveda tudi s pomočjo sreče, improvizacijo kanalizirala v presenetljivo kompaktno in izvorno poetično filmsko strukturo, pri čemer mu je bila v veliko pomoč čudovita Jeanne Balibar, diva sodobnega francoskega avtorskega filma in tudi večkrat Amalricova soigralka.

Stadion Wimbledon je sodobna filmska pripoved, ki jo prežemata hkrati igrani in dokumentarni dispozitiv, z veliko občutka za človeško figuro in dušo, pa tudi za poetično filmsko govorico. Za nas je posebej zanimivo, da se film pretežno dogaja v Trstu (z njim je mesto dobilo enega svojih najlepših portretov) in da v eni od vlog prepričljivo nastopa slovenski igralec Anton Petje. Mlada Francozinja se odpravi odkrit skrivnost v Trstu živečega intelektualca Bobbya Vohlerja, ki je veljal za eno osrednjih osebnosti povojne evropske literarne scene, pa ni objavil niti ene knjige. Skrivnostni guru tržaške in evropske umetnosti je kljub dosledni literarni abstinenci za seboj pustil mnoge sledi, ki bi po mnenju navdušene raziskovalke lahko odgovorili na skrivnost njegove radikalne odpovedi umetniškemu ali znanstvenemu snovanju. V zgodbi o iskanju skrivnosti, ki je zgolj namišljena (mlada Francozinja si najbrž domišlja, da bo med drugim našla tudi njegove neobjavljene spise), je Amalric odkril klasičen primer pripovedne tehnike MacGuffin in jo z zavirljivo lahkotnostjo (preprosto in čisto) pripeljal do konca, na poti jo je samo toliko oplemenitil s (skoraj neopaznim) preigravanjem igranega in dokumentarnega dispozitiva, da deluje moderno in presenetljivo. Film pripoveduje ne nazadnje tudi o tem, kako posebno je pravo umetniško ustvarjanje, in kako redki so ljudje, ki so se mu spričo tega spoznanja pripravljene odpovedati.

V. Š.

Ekranove perspektive so letos izrazito v znamenju Francozov. Naj se še tako trudimo zajeti perspektive vsega sveta, nam v rokah slej ko prej ostanejo Francozi, ki znova in znova v valovih prihajajo v ospredje sodobnega avtorskega filma.

Zadnji val je, podobno kot Mathieuja Amalrica, napravlil še enega tistih cineastov, ki so se s filmom začeli ukvarjati že kot najstniki, potem pa dolgo vztrajali v lokalni klubski sceni s filmskimi eksperimenti, sredi svojih tridesetih pa le podpisali prvi celovečerni igrani film. Alain Raoust prihaja z juga Francije, rojen leta 1966 v Nici, prvenec *Kletka* pa je svojo mednarodno premiero doživel v tekmovalnem programu letošnjega Locarna.

Kletka je minimalistična študija mladega dekleta, ki se po predčasni izpustitvi iz zapora pada na pot do očeta fanta, ki ga je pred leti, še mladoletna, ubila. Pot jo vodi mimo domačega kraja, kjer se v nekaj tišinah in pogledih spravi s starši, od tam pa naprej vse višje do male alpske vasice v kateri prebiva mož, ki ga je tako močno in nepopravljivo prizadela.

Njeno pot osvoboditve spremljata občutka nujnosti in naivnosti: čeprav že lepo integrirana v družbo, potrebuje predvsem lastno reintegracijo, toda le kaj si lahko to mlado dekle obeta od nemogočega, groznega soočenja? A morda je to nazadnje vseeno, morda je vendarle pot sama tista, ki jo najbolj potrebuje, ne za spravo s svetom ali očetom ubitega fanta, marveč za resnično spravo s seboj, saj soočenje ne more miniti brez posledic.

Čeprav v začetku neprijetno spominja na golo maniro novega francoskega realizma, z dolgimi posnetki in tišinami, *Kletka* počasi prerase v svojo in prepričljivo filmsko govorico s prizori vrhunske napetosti in poezije, v katerih se kakor dolgo varovane skrivnosti odpirajo pristne podobe življenja in čustvovanja.

V glavni vlogi *dekleta* nastopa Caroline Ducey, ki s keatonovsko mrtvim obrazom prenaša široko paleto čustev, podobno kot v razvpiti *Romanci* Catherine Breillat, le da pot osvoboditve namesto želje in spola narekujejo krivda in čas.

Alain Raoust je v Locarnu prejel nagrado kritikov in ekumenske žirije.

V. Š.



svoboda la libertad lisandro alonso

argentina

Ob spremljavi razčlovečenih elektronskih ritmov se na črno podlago z rdečimi črkami izpiše naslov filma. Misael strmi v plamene, ki režejo noč in preganjajo komarje. Zjutraj se olajša v grmu in do poznega popoldneva v gozdu seka drevesa. Najprej si vsako drevo skrbno ogleda, nato zaznamuje, podre, očisti vej in vejic ter naloži na tovornjak. Debla še isti dan proda; za neznaten znesek si privoščijo izlet v bližnjo vas. Kupi bencin in cigarete. Na poti domov ujame debelega pasavca. Otrebi ga in speče v lastnem oklepu. Zvečer zakuri kres, pokadi cigareto, žveči kos mesa in strmi v plamene. Konec filma.

Argentinski režiser Lisandro Alonso je enega od svojih šestindvajsetih let preživel v divjih pampah svoje domovine, kjer je srečal mladega indijanca, redkobesednega drvarja Misaela. Skrajno samotarski, spokojen in skromen, vsake naglice in stresa očiščen način življenja ga je tako navdušil, da se je po enem letu vrnil s kamero in na filmski trak zabeležil dan v življenju svojega prijatelja. Rezultat na bleščeč način preseže ustaljeni oznaki igrano in dokumentarno. Vse, kar se dogaja pred našimi očmi, se dogaja zares: Misael zares lomi veje, se poti in gara, zares si z užitek prižge cigareto in krvavo zares pokonča žival ter jo pohrusta; zares skratka preživi povsem običajen dan v svojem življenju. Obenem pa nas film nagovarja z jezikom, ki je načeloma nezdružljiv z golim dokumentiranjem resničnosti: posnet je na razkošen 35mm filmski trak, vse drvarjeve dejavnosti so zabeležene na lep, eleganten način, mizanscena in prefinjena igra svetlobe in senc se nenehno kažeta kot premišljena in načrtovana. Vsakdanja tišina se ovije v meditativen pridih in skupaj z dolgimi, plavajočimi kadri gledalca sili v razmišljanje o konceptu svobode. Sta gledalec in portretiranec ujetnika skrajno shematiziranega, na gole potrebe okleščenega življenja v divjini, ali pa se v skoraj popolni neodvisnosti od mehanizmov civilizacije skriva resnična svoboda? Drvarjeva dnevna rutina se počasi osvobaja začetnih vtisov nečesa izrazito profanega in postaja potrpežljivo, krožno potovanje k notranji izpolnitvi, iskanje dušnega miru. Porodi se primerjava z iransko kinematografijo, katere jedro v veliki meri prav tako zaznamujejo podobe neokrnjene narave in preprostega načina življenja, kontrast med spokojnostjo podeželja in robotostjo urbanega sveta ter bolj ali manj prikrita kritika slednjega na čelu s političnim brezumjem. Presežek *Svobode* med drugim tiči v odsotnosti vsakršne neposredne ideje v ozadju, za edino opazno trenje med dvema svetovoma poskrbijo že omenjeni elektronski ritmi nalepljeni na špico filma in pa urbana poskočnica z ironičnim naslovom *Un pocito mas duro* (*Malo močnejše*), ki se med odmorom razlega iz drvarjevega radijskega sprejemnika. Kot bolj očitna primerjava se ponudi *Dersu Uzala*, še en gozdni mož, ki ga kamera spremlja na njegovi odiseji skozi divjino, v ozadju katere ves čas preži napredek. *Svoboda* za razliko zaznamuje črna luknja na mestu režiserjevega komentarja, odsotnost toplega humanizma, s katerim je prežeta Kurosawina freska. Kar argentinskemu filmu nikakor ne odvzame vrednosti, temveč gledalca še bolj posesa vase, ga sili v naporno, včasih že mučno grajenje spodmaknjenih temeljev za razumevanje, dojemanje in čutenje ob radikalnih podobah, ki lahko, lahko pa tudi ne doprinesejo do bogate filmske in življenjske izkušnje.

Lisandro Alonso sušna tla južnoameriških pamp za vselej oplodi s svojo vizijo; podoba obraza, ki se v nekem trenutku negibno zazre v objektiv kamere in opazuje gledalca, pa namigne na srhljiv cinizem naslova filma.

J. M.



trenutek sreče un moment de bonheur antoine santana

francija

Santanov prevenec je presenteljivo topla, metijejsko dodelana in izredno zanimiva zgodba o dveh mladih osebah, ki se srečata, zaljubita in takoj doživita prvo pretresljivo izkušnjo. Philippe je 25-letnik, ki pride v obmorsko mestoce Arachon; zaposli se kot natak, toda ker lastnik lokala ponižuje njegovega sodelovca, ga zbije na tla, pobegne, na begu ukrade poštarški avto, nakar za ovinkom zbije nedefinirano osebo ... Na drugi strani nastopi Betty, enaindvajsetletnica, ki ji je nesrečna ljubezen pustila otroka. Njen oče jo vsakodnevno ponižuje ter skuša prepričati naj že odraste in si poišče službo, no, roko na srce niti sama ni pretirano delavna in marljiva. Končno se zaposli v tovarni, kjer zloga kartone, s kolegico si najameta stanovanje. Nekega dne predčasno zapusti službo, saj hoče zaradi stresa preživeti mirno popoldne; sreča Philippa, ki je še vedno pretresen zaradi nesreče. Postaneta si všeč, ljubita se, nakar ji Philippe pove dogodek tistega dne. Betty po pripovedovanju spozna, da gre za njenega sina in hoče v bolnišnico, toda ker ju je ribič odpeljal na otoček, s katerega lahko ladja odrine šele po dvigu plime, je v svoji grozi in strahu ujeta.

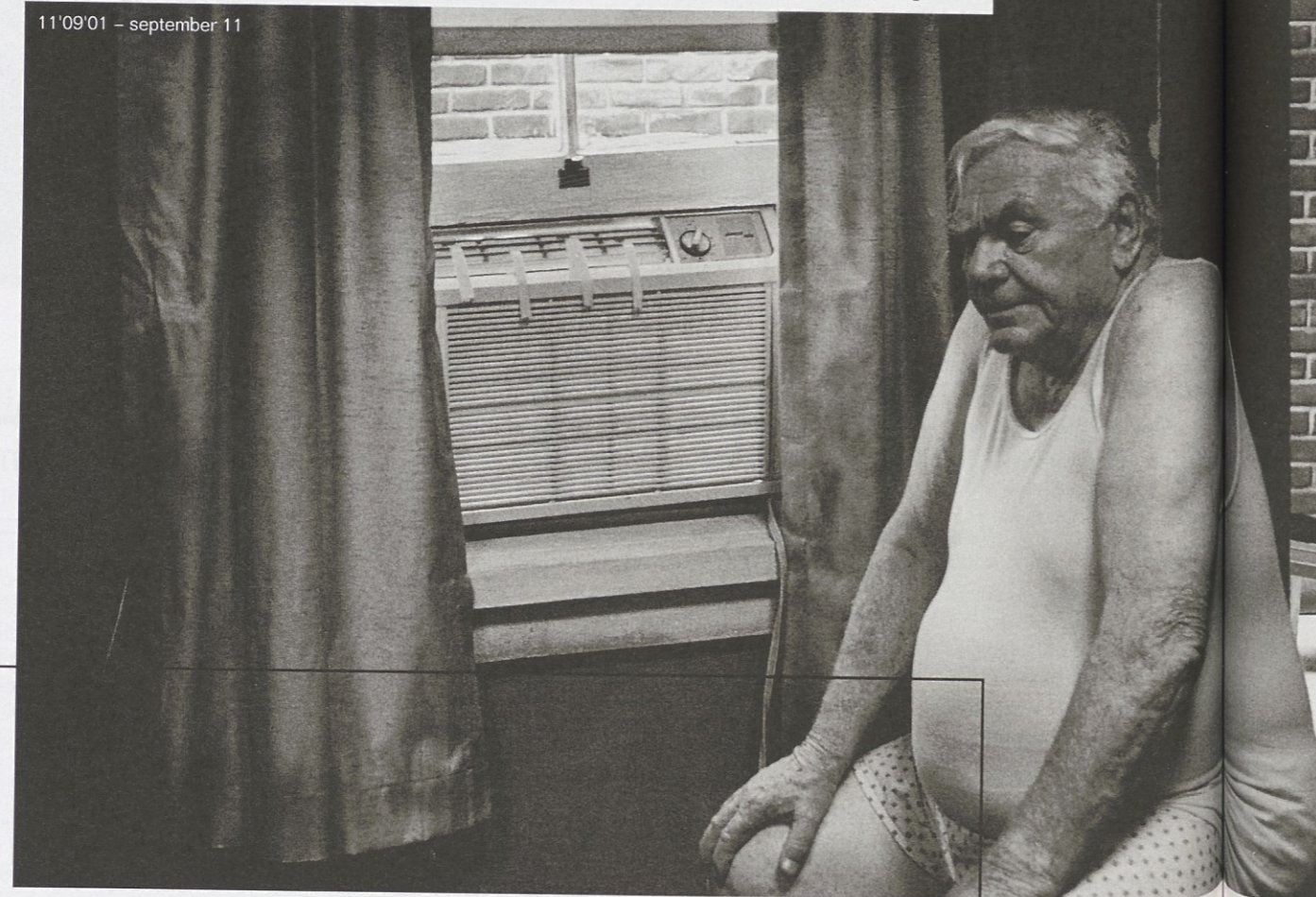
Lepo skonstruiran film se prične s čistim misterijem, Bettyjinim paničnim kričanjem na plaži, nakar Santana zgodbo vrne v Philippovo epizodo na dan nesreče; šele nato zares spoznamo Betty in njene težave z očetom. Sledi njuno srečanje, toda pravo mojstrstvo pride šele v trenutkih, ko se par zaljubi in ko Philippu zaradi čustev nikakor ne uspe razložiti svoje zgodbe. Konec je sijajen, saj ribič na otoku preko CB postaje izve, da je z Bettyjinim sinom vse v redu, Philippe pa jo skuša prepričati, da ne šteje le njen sin, pač pa tudi njuna ljubezen in naj ga v teh težkih trenutkih ne zavrne. Preprost, učinkovit in neverjetno emocionalen film, prava *Ekranova perspektiva*.

S. P.

BENETKE 2002

jurij meden simon popek

11'09'01 – september 11



BENETKE PO DVIGU DESNICE

Letošnji beneški filmski festival se je zgodil še pred uradnim začetkom. Daleč nazaj. Ves glamur, vrhunec iz družabne kronike, vse trače, politične, programske manipulacije in izsiljevanja so mu vzeli Berlusconi in italijanska desnica že lani jeseni. Vso medijsko pozornost je pobral že lani oziroma letos spomladi, ko so štiri mesece pred pričetkom panično iskali novega festivalskega direktorja, takšnega začasnega, ki naj bi letos zgolj premostil organizacijsko-politično krizo. Če ne veste, kaj za festival A kategorije pomeni, da štiri mesece pred Dnevom-D nima ne šefa ne zastavljenega programa, potem naj za primerjavo postrežem s podatkom, da ljubljanski LIFF, nekajkrat manjši tako po pomembnosti kot obsegu, s programskim delom resno začne meseca maja, šest mesecev pred začetkom. Zgodovino verjetno poznate; na lanskim parlamentarnih volitvah zmaga Berlusconijska desnica, ki zelo kmalu in zelo temeljito počisti – med drugim – tudi kulturno elito. Najprej odstavijo direktorja beneškega Biennala, potem se lotijo "prestrukturiranja" italijanske kinematografije. Sesuvanja domačega filma, njegove identitete, financiranja, dotacij in kar je ostalega, se nova vlada loti tako brezkompromisno in tako arogantno, da škandal močno odmeva po celi Evropi in celo onstran luže. Berlusconi postane novi Duce, kar med drugim hitro ugotovi tudi Alberto Barbera, direktor beneške Mostre, zato še pred obglavljenjem odstopi sam.

Zgodilo se je kajpak najhujše; Barbero, moža, ki je v treh letih sestavil dva zelo dobra (1999, 2000) in en povprečen festival (2001), je zamenjal desnici še najbolj primeren Moritz De Hadeln, človek, ki je 22 let vodil berlinski festival in ki so ga jeseni leta 2000 po hitrem postopku razrešili položaja. Poglejte ironijo, v Berlin sem prenehal hoditi zaradi De Hadelna in njegovega vse manj zanimivega festivala, da bi ga nazadnje fasal v Benetkah! Če bi bil diplomat, bi zapisal, naj bo De Hadelnu letos odpuščen, saj je imel za sestavo festivala dejansko na voljo štiri prekratke

mesece. A ne bom, iz preprostega razloga, ker sem prepričan, da bi letošnji beneški program izgledal natanko enako, če bi festival prevzel oktobra 2001. Tako kompromisarskega, grozljivo slabega in z odcvetelimi imeni napolnjenega programa ni znal sestaviti niti Felice Laudadio, prosluli Barberov predhodnik (1996–98), ki je od sramu in zavoljo medijske hajke odstopil kar sam.

Naj navedem zgolj dva primera slabega okusa in kompromisarskega programiranja:

1. *Bear's Kiss* režiserja Sergeja Bodrova: cirkuška trapezistka se zaljubi v medveda, ki se občasno spremeni v Sergeja Bodrova mlajšega; slednji naj bi se v kratkem dokončno "počlovečil", ko pa misija spodleti, se v medvedko spremeni trapezistka! *All You Need is Love*.

2. *Julie Walking Home* režiserke Agnieszke Holland: Julijinemu sinu odkrijejo raka, zato ga odpelje na Poljsko, kjer neki čudodelec bojda ozdravlja ljudi z dotikom. Kaj se zgodi? Julie in čudodelec se zaljubita, v domovino se srečni in zdravi vrnejo vsi trije!

Na kratko sem izpostavil le največje banalnosti obeh zgodb; z opisom sentimentalne melodramatičnosti, s katero operirata oba "avtorja", vam bom raje prizanesel; naj kot ilustracijo navržem le primernejšo programsko usmeritev obeh filmov, ki bolj kot na kateri koli festival spadata v popoldanski termin televizijske ponudbe Kanala A, morda med dvema telenovelama. Problematično je seveda to, da obeh filmov niso vrteli v kakšni polnočni sekciji *mainstream* hitov, temveč sta oba tekmovala za beneške leve! A nič ne de, glede na to, kakšni filmi so tekmovali letos, razlika niti ni bila pretirano opazna; bolj moti dejstvo, da so bili številni boljši naslovi predvajani v sekciji "Proti toku". Tule so naslovi, o katerih je vredno spregovoriti, z opombo, da zmagovalnih *Sester Magdalenk* Petra Mullana nisem ujel.

far from heaven todd haynes

zda

Haynes je naredil *fifties* melodramo v pravem pomenu besede, sijajen *homage* Douglasu Sirku in predvsem filmu *Vse, kar nebesa dopuščajo* (*All That Heaven Allows*, 1955). Zgodba se odvija jeseni leta 1957. Whitakerjevi živijo v malem mestecu v Connecticutu. Frank Whitaker (Dennis Quaid) je uspešen reklamni agent, njegova žena Cathy (Moore) skrbi za družino in dom. Zdi se, da so njihova življenja popolna, toda ko Cathy nekega večera svojega moža, ki zadnje čase že tako preveč popiva, ujame v objemu z drugim moškim, se jima podre svet. Frank pristane na psihiatrično pomoč, saj želi rešiti zakon. Medtem se Cathy naveže na temnopoltega vrtnarja Raymonda (Dennis Haysbert), ki ji nudi duhovno oporo. A njuno prijateljstvo je preveč očitno in v mestecu se pričnejo širiti zlobne govornice ... Vzporednice s Sirkom so očitne: tu so malomeščanski predsodki, gospodaričina navezanost na vrtnarja – in še več. Razlika med Sirkom in Haynesom je v stanju družinske celice, iz katere izhajata oba filma; medtem ko je bila Sirkova družina že pošteno načeta (Jane Wyman je bila vdova, oba otroka sta odrasla in iskala svoje življenje), je podoba Whitakerjevih sprva neomadeževana. Ne gre za rimejk melodramatične klasike, temveč za "nadgradnjo", prilagojeno sodobnim receptivnim registrom običajne publike. Haynes med drugim izpostavi homoerotično komponento, česar si Sirk sredi petdesetih nikakor ni mogel privoščiti. Po svoje bi jo lahko izpustil tudi Haynes, saj sta že alkoholizem in medrasna ljubezen zadosten vzvod za širitev malomeščanske hipokrizije. Kar nas privede do bistva opusa Douglasa Sirka, ki je pod navidez "plehkimi", "ženskimi" melodramami krcal podobo ameriškega malomeščanstva. V filmu *Vse, kar nebesa dopuščajo* je slovit prizor, trenutek, ko sin in hči svoji čustveno zlomljeni materi – v času, ko še niha med zavezanostjo družini in poroko z vrtnarjem (Rock Hudson) – podarita televizor, "ki ji bo krajšal dolgčas in kjer bo lahko spremljala tako melodrame kot drame in ostale žanre." V tem trenutku Jane Wyman spozna, da je podoba harmonične družine, s katero svoje nasprotovanje poroki argumentirata sin in hči, popolna iluzija oziroma laž (oba se bosta v kratkem odselila in mamo pustila samo), prizor pa s svojo ostrino močno zareže v uveljavljeno podobo ameriških vrednot.

Filmu *Far From Heaven* – kar pa sploh ni režiserjeva napaka – "spodleti" le v eni točki, relevantni družbeni kritiki, saj homofobija, alkoholizem ali medrasna ljubezen dandanes enostavno ne morejo odmevati enako močno kot v času, ko je ustvarjal Douglas Sirk. Kar je v petdesetih delal Sirk, je bilo subverzivno, po svoje pogumno oponiranje družbenim normativom, medtem ko lahko Haynesov prispevek jemljemo "zgolj" kot ironično nostalgijo, ki se, hvale bogu, izogne vsakršnemu parodiranju. *Far From Heaven* je čudovito posvetilo žanru, ki preprosto ne obstaja več. Vse je avtentično *fifties*, Haynes v prizorih v avtomobilu celo uporablja očitno rear-projekcijo, tedaj uveljavljen tehnični trik, dominirajo barvita fotografija in namenoma eksponirane jesenske barve (referenca je morda Hitchcockova komična kriminalka *Težave s Harryjem* (*The Trouble With Harry*, 1955)), kratka, Haynes nas je z dušo in podobo vrnil pol stoletja v preteklost.

S. P.

dolls takeshi kitano

japonska

Priznati moram, da me Kitanova zadnja filma *Kikujiro* (1999) in *Brother* (2000) nista posebej navdušila, predpostavljam da zato, ker je bi bil prvi (predvsem v humorju) pretirano "japonski", medtem ko se je drugi pretirano spogledoval z modelom ameriškega gangsterskega filma ter z vsemi atributi, katerim se je dotle spretno izogibal. Za njegov zadnji film *Dolls* naj velja isto kot za Haynesov *Far From Heaven*: gre za zadnje čase najlepše posneta filma, v katerih najdemo tako krasne barvne odtenke, da se človeku zvrta v glavi. Kitano je v *Dolls* emocionalen kot še nikoli doslej, deloma zato, ker se naslanja na tradicijo srednjeveškega pisca Chikamatsuja, avtorja tragičnih ljubezenskih zgodb, ki velja za japonskega Shakespearja. Osnova filma so tri zgodbe o tragični, a neuničljivi ljubezni, ki so jih med drugim inspirirale lutkovne igre slovitega japonskega gledališča Bunraku; Kitano jim iz spoštovanja nameni celo uvodno sekvenco, nato se pričnejo vse tri zgodbe prepletati. V prvi mladi Matsumoto zapusti svojo zaročenko Sawako, da bi se uklonil želji staršev in se poročil s hčerko bogatega industrialca. Na poročni dan mu prijatelji sporočijo, da je Sawako skušala storiti samomor ter da je izgubila um, zato Matsumoto nesojeno ženo pusti pred oltarjem in se popolnoma posveti odsotni Sawako. V drugi zgodbi ostareli jakuzi šef Hiro žaluje za starimi časi, ko je pred tridesetimi leti kot reven delavec v tovarni zapustil mesto in svoje dekle, da bi šel v svet in obogatel. Obljube, da se bo vrnil kot gospod, ni držal, čeprav ga dekle, zdaj ženska v poznih letih, vsako soboto s kosilom v naročju že trideset let čaka v parku, kjer sta se razšla. Tretja zgodba prikaže usodo nekdanje najstniške pop zvezdnice Harune, ki je po prometni nesreči ostala brez očesa. Sedaj živi ob morju in v popolni osami, saj ne želi, da bi jo oboževalci videli iznakaženo. Nukui, njen največji oboževalec, pa je odločen, da se bo zvezdnici približal.

Tri zgodbe se medsebojno vseskozi prepletajo, vsaka vsebuje spominske *flash-backe*. Kitano zgodbe pripoveduje v svojem značilnem slogu, skorajda brez besed, z eliptičnimi preskoki, izogibanjem ključnim detajlom ter izdatno barvno simboliko; ko neznanec na primer ustrelji jakuzi Hira, Kitano ne pokaže krvi in nasilja, temveč reže na živo rdeč javorjev list! *Dolls* je vizualna bravura brez primere, v sinergiji z minimalističnim pripovedovanjem pa film deluje skorajda abstraktno; režiser nas v vsako zgodbo uvede zgolj z najbolj pomembnimi podatki, preostanek "peljejo" emocije, čista magija neverbalnega komuniciranja. Če bo Kitano sposoben nadaljevati v takšni maniri, potem smo šele na začetku njegovega sijajnega opusa.

S. P.

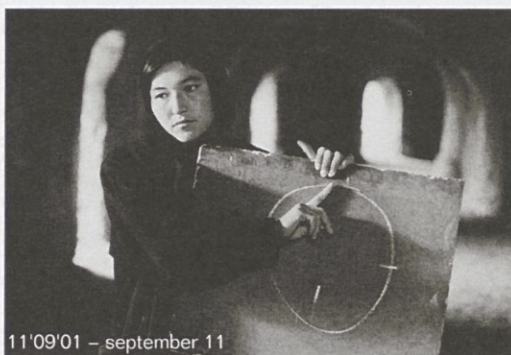
11'09'01 – september 11

samira makhmalbaf, claude lelouch, youssef chanine,
danis tanović, idrissa querao, ken loach,
alejandra gonzales inarritu, amos gitai, mira nair,
sean penn, shohehi imamura

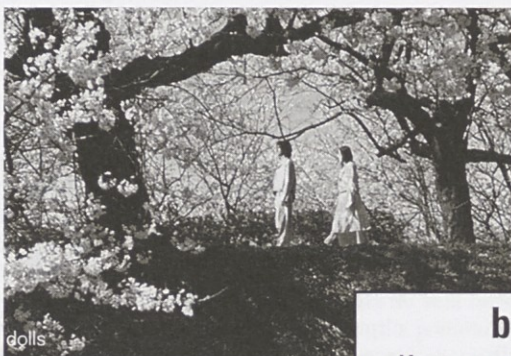
francija



far from heaven



11'09'01 – september 11



dolls

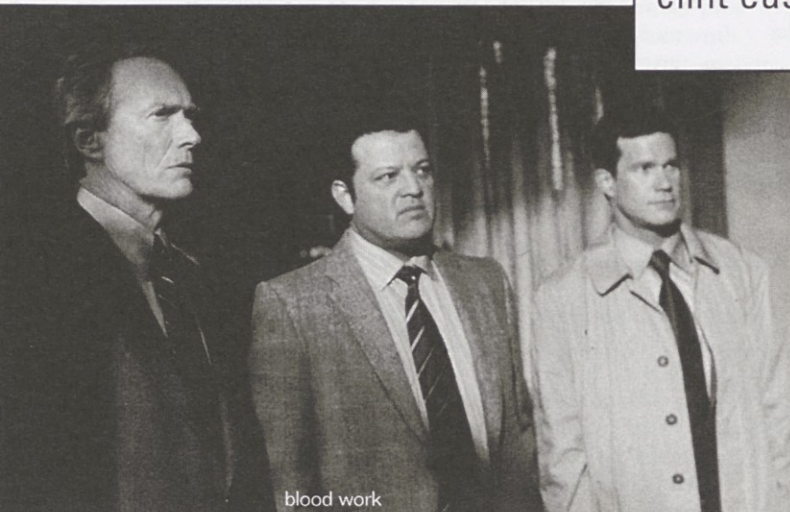
Po tragediji enajstega septembra 2001 je francoski producent Alain Brigand prišel na idejo, da je treba umetnikom iz celega sveta dati možnost izraziti svoja občutja ob napadih na Svetovni trgovinski center in Pentagon. Dal jim je *carte blanche*, popolno umetniško svobodo, upoštevati so morali le dve pravili: njihov film mora odražati dogodke septembrskega dne, dolg mora biti natanko 11 minut, 9 sekund in 1 sličico. Pretirana simboličnost? Ne nujno; med enajstimi filmčki smo videli predvsem simbolično izraznost, precej manj pa treznejših in direktnih obravnav dogodkov, ki bi utegnile sprožiti polemiko. Kar pa ni pomagalo: ameriški novinarji so po projekciji ponoreli, film so razglasili za anti-ameriški, med drugim jih je motila predvsem izbira avtorjev ter dejstvo, da v omnibusu sodeluje le en ameriški režiser. Dejstvo, da ameriška kinematografija že desetletja svobodno pervertira historične fakte drugih narodov in jih zavija v formo debilnih akcionerjev, jih moti precej manj. Konkretno, dva dni prej so v polnočnem terminu zavrteli *K-19*, zadnji film režiserke Kathryn Bigelow, ki "tematizira" nesrečo ruske jedrske podmornice na začetku šestdesetih let. Ko so pred startom filma v ZDA glasno protestirali ruski veterani, jih kakopak nihče ni upošteval.

Zgledna elita preteklega in sodobnega filma je bila očitno izbrana po diplomatskem ključu; ne čudi namreč, da je Alain Brigand k sodelovanju povabil predvsem režiserje s politično in vojaško kriznih območij, Bosne, Izraela, islamskega in tretjega sveta, avtorje, ki so inspiracijo in vzporednice povečini iskali v lastnih tragedijah. Filmi in njihove zgodbe so polni simboličnih referenc na številko enajst; enajstega se je zgodila Srebrenica (Tanović), enajstega je vojaška hunta v Čilu z ameriško pomočjo zrušila demokratično izvoljeno oblast (Loach), enajstega je v središču Jeruzalema eksplodirala bomba (Gitai). Alegorični pristopi so v omnibusu tudi najmočnejši, medtem ko so nekateri "zahodni" režiserji v želji po izražanju sočutja za vsako ceno padli v malce poceni sentimentalnost (npr. Lelouch, v Ameriki živeča Mira Nair). Bianco ček umetnikovega svobodnega izražanja sta v kritičnem smislu tako izrabila le Chahine in predvsem Loach, ki odgovornost pripisujeta tudi ameriški administraciji. Prvi ji očita poglobljanje prepada med bogatim in tretjim svetom, nepravilnost in dvojna merila, stari levičar Loach pa udari kar naravnost in svojo izjavo – "da se Amerika ne more obnašati, kot se, ne da bi si obenem nabirala sovražnike po celem svetu" – argumentira z zgodovinsko pararello; pripoveduje jo Vladimir Vega, njegov igralec iz *Pikapolonice* (*Ladybird*, *Ladybird*, 1993), sicer čilski politični emigrant, ki mu je svoboda in domovina – z izdatno pomočjo ameriške administracije – vzela Pinochet. Loach se je Benetkam spretno izognil, mnogi ameriški distributerji pa so napovedali bojkot filma.

S. P.

blood work clint eastwood

zda



blood work

Clint je zadnja leta, odkar so mu podelili nagrado za življenjsko delo, v Benetkah reden gost. Očitno se tam dobro počuti. Tudi mi ob njegovih filmih. Svoj zadnji triler, *Blood Work*, je posnel po romanu Michaela Connellyja, v klasični maniri ameriškega žanra sedemdesetih, ko je ta najlepše cvetel. Eastwood igra Terryja McCaleba, veterana v FBI vrstah, ki je tik pred upokojitvijo. Med lovom na skrivnostnega serijskega morilca, ki so ga mediji označili za "Code Killerja", ga rukne srčni infarkt, zato mora predčasno v pokoj. Ko uspešno prestane še presaditev srca, ga nekega dne obišče Graciela Rivers, sestra ženske, katere srce zdaj bije v McCalebovih prsih, in ga prosi, če lahko razišče okoliščine sestrine nasilne smrti. Izkaže se, da je morilec v roku štirinajstih dni v dveh različnih trgovinah ubil dve osebi, McCalebova natančnejša preiskava pa pokaže, da žrtvi nista bili naključni: morilec ni ubijal zaradi roba trgovine, ubil je natančno izbrani žrtvi, zaradi njune redke krvne skupine! *Blood Work* je inteligentna, elegantno zapletena kriminalka, ki noče na vsak način očarati s turbulentnimi razpleti. Film od gledalca resda zahteva polno participacijo,

l'homme du train



l'homme du train patrice leconte

francija

vendar še zdaleč ne stavi na emocionalno-logistične šoke; je predvsem lep prikaz staranja, oziroma, če ostanemo pri žanrskih karakteristikah, prepričljiv portret starega, zmahanega policaja, ki še zdaleč ni "too old for this shit". Lepota Clintovega početja zadnja leta je med drugim tudi v samorefleksivni ironiji, ki jo zmore vnesti v vsak svoj lik. Zdaj ni več nezmotljiv in nepremagljiv hard-boiled junak, temveč malce bolj življenjski, "pod kožo krvav" individualce; samotarskih dni je konec, sedaj računa na pomoč partnerja, v tem primeru partnerke. *Blood Work* ni velik film, "zgolj" krasno realiziran žanrski film, kakršnih že dolgo ne smenjajo več.

S. P.

ken park



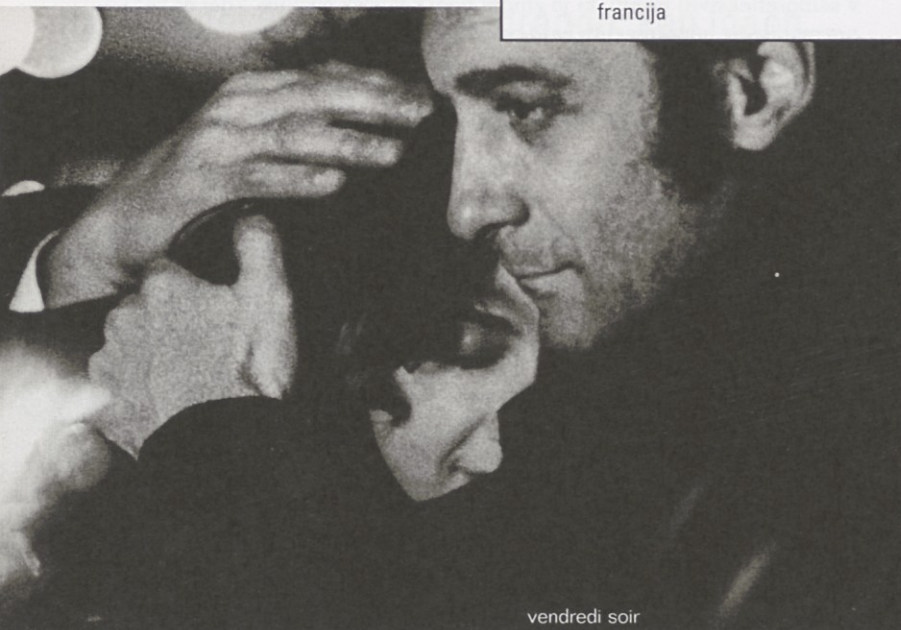
ken park larry clark, ed lachmann

zda Režiser Larry Clark in scenarist Harmony Korine se po *Mulariji* (Kids, 1995) družno vračata na prvi tir. *Ken Park* bo letos poleg filma *Irréversible* Gasparja Noéja (o njem smo poročali iz Cannesa) brez dvoma sprožal največ polemik in zgražanja, saj med drugim vsebuje grafične prizore seksa, z vsemi pripadajočimi spremnimi akti, felatiom, cunnilingusom, onaniranjem in ejakulacijo v prvem planu, če naštejemo najbolj izrazite. Vendar Ken Park še zdaleč ni brezumna eksploatacija v slogu filma *Posili me* (Baise moi, 2000), temveč brutalna študija mladostnega angsta ameriške post-grunge generacije, izgubljene med raztreščenimi družinami, svojimi degeneriranimi očeti in pasivnimi materami, šolo, v kateri ne vidi smisla, in prijatelji, ki običajno niso dovolj prisebni, da bi lahko izpolnjevali svojo funkcijo. Film opisuje življenja štirih družin v malem kalifornijskem mestecu Visalia. Prične se z javnim samomorom srednješolca Kena Parka, ki si v glavo pošlje kroglo – še prej poskrbi, da bo njegova digitalna kamera vse posnela –, nato pa spoznamo njegove štiri kolege in kolegice ter njihove družine. Tate je nervozni kolerik, živi z babico in dedkom, večino časa pa masturbira ali benti čez cel svet; Peaches je po materini smrti ostala z očetom, religioznim fanatikom; Curtis se otepa svojega večno opitega in posesivnega očeta; Shawn obiskuje mater svojega dekleta, kjer pridobiva seksualne izkušnje. Rdeča nit protagonistov so nasilje, seks, ljubezen in sovraštvo. Clark je film zrežiral skupaj z znanim kamermanom Lachmanom – med drugim je snemal za Herzoga, Wendersa, Godarda in Bertoluccija – in po scenariju Harmonyja Korina, ki je inspiracijo iskal v Clarkovih impresijah. *Mularija* se je ukvarjala "zgolj" z mladino, šlo je za portret zaprte, skoraj izolirane mladostniške komune, kjer se je popivalo in pogovarjalo o seksu, film pa ni imel posebej oprijemljivega medgeneracijskega odnosa, medtem ko *Ken Park* temelji na težko premostljivih razlikah med svetom odraslih in mladih, kar mu daje malce več soli. Po drugi strani gre Clarkov naturalistični "radikalizem za vsako ceno" praviloma predaleč; vsi Clarkovi junaki so namreč izključno jezni, emocionalno hladni, ne kažejo kančka humanosti, do te mere, da Clarkov patološki pesimizem nazadnje butne v negativni pol in gledalca pusti povsem hladnega.

S. P.

vendredi soir claire denis

francija



vendredi soir

V vsakem filmu Claire Denis nastopi poseben trenutek – včasih je to zaokrožen prizor, včasih zgolj utrip očesa znotraj kadra, v katerem se vsa stremeljenja avtorice zlijejo v homogeno celoto, sintezo vseh izraznih sredstev, povzetek vse sporočilnosti, harmonijo vseh emocionalnih not. Ta trenutek, ki ga v retrospektivi lahko razumemo tudi kot ključ filma, s svojo neposredno čutnostjo in izčiščenostjo ideje od gledalca zahteva popolno odprtost dojemanja, zavračanje vseh ustaljenih konceptov branja podob, povsem prosto pot med platnom in mrežnico. Gre za trenutek, znotraj katerega razpravljanje o surovinah filmske izpovedi postane popolnoma brezpredmetno, oziroma je možno le v primeru, če se zanos in afekt gledalca do zadnje drobtine spreobrneta v skalpel analitika. Ustaljeni pojmi filmskih govoric se zlepijo v na novo rojeno senzorno bogastvo, trenutek utelešenja "poetičnega filma", o katerem je Abbas Kiarostami povedal naslednje: "Ko govorim o 'poetičnem filmu', to ne pomeni, da govorim o filmu, povezanem s poezijo. Ko govorim o 'poetičnem filmu', ne govorim o posredovanju humanih sporočil. Govorim o filmu, ki je poezija, ki se ponaša z zapletenimi kvalitetai poezije in se odlikuje z njenim ogromnim potencialom." Izraza "poetični film" v tem kontekstu ne smemo razumeti kot gibanje, temveč kot pojem, kot samosvoj in homogen nabor učinkov, ki film iz krempljev pripovedi povzdigne v prostranstva izpovedi. Tak trenutek je (vsaj zame – navsezadnje je ključni atribut poetičnega neskončna množica samosvojih, samostojnih recepcij) prizor plesa med Valério Bruni-Tedeschi in Vincentom Gallom v filmu *Nénette in Boni* (*Nénette et Boni*, 1996), kjer v slabih petih minutah režiserka z brezhibno koreografijo vseh že sicer izrazito avtorsko zaznamovanih izraznih sredstev (zasanjano lebdeča kamera, nepredvidljiva montaža, na pomenljivih pogledih temelječa igra, eliptičen način pripovedi, z akustičnimi notami poudarjeno vzdušje) povzame in osmisli vse razsežnosti svoje izpovedi. Ples, eden nadvse redkih prizorov filma, v katerem ne nastopa vsaj eden naslovnih junakov, lahko predstavlja izstop iz filmske resničnosti, kot jo na subjektiven način beleži (in z njim mi, gledalci) Boni; pokaže nam, da obstaja svet onstran, v katerem hrepenenja jeznega mladeniča spričo tako pristne, iskrene in preproste ljubezenske izpovedi zvedenijo na banalno mladostniško razigranost. Po drugi strani ga je mogoče brati kot fantazijo istega mladeniča, ki njegovim otročjim, krčevitim željam prek nebeške skice pojma ljubezni podeli status legitimnosti (Valéria Bruni-Tedeschi navzlic fantazmatskemu izvoru prizora naenkrat ne nastopa več kot objekt njegovih poželenj, temveč je povzdignjena na potezo v skici želje; kasneje v filmu se ne pojavi več, za to preprosto ni več potrebe). Na podoben način esenco filma *Lepo delo* (*Beau travail*, 1999) povzame kratek prizor na morski obali, kjer mladi nabornik Grégoire Colin in njegov starešina Denis Lavant krožita drug okoli drugega v krogu vojakov, ki ju opazujejo. V razpoki med njunima obrazoma, ki se skoraj dotikata, je zgneten ves erotični naboj filma; pogleda, priklenjena drug na drugega, sta naelektrena z boleznim ljubosumjem starejšega in kljubovalnostjo mlajšega, povzemata srž obeh bitij, obsojenih na tragičen konec; skoraj ritualno dejanje se vrši pod plaščem sunkovitih izbruhov operne spremljave, ki z mrmranjem Melvillovega teksta *Marche de nuit* poskrbi za

širši kontekst odlomka. V naslednjem filmu *Vsakodnevne težave* (*Trouble Every Day*, 2001) Claire Denis iz asketske, žanrsko zakoličene pripovedne niti, ki na prvi pogled ne nudi plodne podlage za poetične presežke, splete ganljivo in dovršeno delo, kjer šok spričo nenadnih, grozljivih izbruhov nasilja nenehno in uspešno prhni v nič spričo šoka ob še bolj nenadnih naletih trenutkov čiste poezije, ki z lahkoto prevladajo nad končnim vtisom. Pojem poetičnega filma kot zrcala, ki ob vsakem ogledu nudi drugačno sliko; kot drobne kaplje dežja, v kateri se zrcali ves svet, je vsebovan dobesedno v kaplji krvi, prilepljeni na obraz Béatrice Dalle; zgoščen je v nežni gesti, s katero ji ljubimec obriše ustnice; ta gib povzame ves naboj filma: bolešno, patetično, neutolažljivo ljubezensko hlepenje, "the longing to love, the inability to love, the hunger to love, a libido flawed" po režiserkino v enem stavku. Zakaj tako dolg uvod v zapis o zadnjem filmu Claire Denis, *Vendredi soir* (Petek zvečer, 2002)? Ker vseh prej omenjenih trenutkov tukaj ne najdemo več ..., ker so razpotegnjeni v cel film, po črki Kiarostamijeve definicije popolnoma povzdignjen v sfero poetičnega. Za zgodbo, podano v treh besedah – srečanje z neznancem –, ne moremo trditi, da je okleščena, ker izhodišče filma tiči nekje povsem drugje. Ura in pol namreč v celoti temelji na krhkih, nedoročenih in nepojasnjenih občutjih nemira, negotovosti, pričakovanja, sanjarjenja, slutnje, sledenja trenutnemu vzgibu. Claire Denis: "Najbolj vznemirljivo srečanje, da, to je prav gotovo srečanje z neznancem. Srečanje, ki vznemirja in očara. Neznavec je obdan s pridihom vsega, kar bolj ali manj z avestno pričakujemo, si želimo. Nanj lahko projiciramo vsa naša pričakovanja. Totem. Da, totem, na katerega lahko obesimo pričakovanja odraščanja, izgubljena pričakovanja ... in pozneje sanjarjenja."

Če je francoska filmska teorija nekoč lahko govorila o zagati podobe, ki se ne bo mogla nikdar kosati z bogastvom literarne prispodobe (pri tem so radi navajali Proustov odlomek iz romana *Swannovem svetu*, posvečen glogu), potem se spričo podob nekega petkovega večera danes v zagati (resni, kot je razvidno iz pričujočih vrstic) nahaja beseda, ki jih skuša povzeti.

J. M.

BINDWEED SOUNDVISION PREDSTAVLJA / PRESENTS

MANCA DORRER

KOLJA SAKSIDA

SLEPA PEGA

REŽIJA
FILM BY HANNA A.W. SLAK

NOVEMBRA V KINU

