

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 zavzetejše 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 slabotnejše. 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 občevarjanja.

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 Marjanišča* 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 stimulatивne 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 vpijote, 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*