

kot objektivne realnosti, v knjigi poskuša na novo definirati pojem animiranega filma, saj »se naš odnos do podob nenehno spreminja, v preteklosti je pomenilo videti tudi verjeti, danes je to stališče nemogoče«. Z razvojem sodobne tehnologije (digitalna fotografija, računalniški programi za obdelavo slike, 3D-oblikovanje, *motion capture* ...) je odnos med animirano in posneto (fotografirano) podoba postal tako prepleten, da smo priče zgodovinski mutaciji (Jean postavi tezo, da animacija »kontaminira« klasično posnet film). Za ilustracijo te trditve avtor analizira kratki film kanadskega avtorja Chrisa Landretha *Ryan* (2004), ki predstavlja šolski primer tako glede mutacije podobe kot tudi žanra (Landreth svoj film definira kot *documation*, računalniško animirani dokumentarni film). Zgodovinsko gledano je najbolj pomemben avtor, ki je omajal temelje definicije žanrov, Norman McLaren, predvsem z arhetipskimi animiranimi filmi v tehniki piksilacije *Neighbours* (1952) in *A Chairy Tale* (1957) ter s *Pas de deux* (1967), v katerem giba dveh baletnikov, posnetih na črnem ozadju z manipulacijo v optični kopirki, pridobijo grafično upodobitev. Poljak Zbigniew Rybczynski je z neprekinjenim eksperimentiranjem naredil niz filmov, v katerih je virtuozno kombiniral filmske posnetke in animacijo (najbolj znan je njegov *Tango* [1980]). Celo poglavje knjige je posvečeno rotoskopiji, tehniki animacije, pri kateri na osnovi vnaprej posnetih vsebin prerišujejo sličice na drugo podlago in s tem ustvarijo iluzijo gibanja. Med avtorji, ki so v tehniki rotoskopije ustvarili antologijske filme, Jean izpostavlja Wendy Tilby in Amanda Forbis s filmom *When the Day Breaks* (1999) ter zgodnje filme Michèle Cournoyer in Georgesa Schwizgebla. Knjiga je obenem poklon vsem pionirjem (od Émila Reynauda in Georgesa Mélièsa, prek Arthurja Melbourn-Cooperja do Jamesa Stuarta Blacktona in Segunda de Chomóna), ki so v svojih igranih filmih uporabljali trike, s katerimi so spreminjali podobe med fotografami in s tem kot prvi ustvarjali (animirano) filmsko iluzijo.

IGOR PRASSEL

STRANPOTA SLOVENSKEGA FILMA

O knjigi: Samo Rugelj: *Stranpota slovenskega filma: zapisi o kinematografiji 2000 - 2007*. Knjižna zbirka *Premiera*; št.64 *Modra Premiera*, Umco, 2007.

»To je knjiga o tem, kaj bi se dalo v zakulisju slovenske kinematografije spremeniti na bolje. Posledično bi bili veliko boljši tudi slovenski filmi,« zapiše na začetku knjige Samo Rugelj, ki članke s področja filmske publicistike že vrsto let objavlja v *Sobotni prilogi Dela*, v slovenskem medijskem prostoru pa je znan kot izdajatelj in urednik brezplačnih revij *Premiera* in *Bukla* ter knjižne zbirke *Premiera*, v kateri so doslej izšle tudi štiri njegove samostojne knjige, še več pa v soavtorstvu.

Samo Rugelj izhaja iz prepričanja, da smo bili v zadnjih desetih letih v Sloveniji deležni »neučinkovitega porabljanja javnega filmskega denarja, ki je ves čas na meji kraje ali celo prek nje,« (str.166). Ni proti subvencijam, ampak proti načinu njihove porabe, saj bi s preudarnim investiranjem (FS, Viba, TVS) po njegovem lahko posneli pet do sedem filmov na leto, pri čemer bi Filmski sklad moral poskrbeti za vsaj dva prvenca letno. Izkazalo se je namreč, da so bili t. i. gverilski filmi, nastali iz zasebne pobude, ki jih je FS podprl šele kasneje, pri občinstvu prepoznavnejši in bolj gledani od večine institucionalnih projektov. Rugelj iz prve roke opiše, kako je komisija za povečave pri FS, katere član je bil tudi sam, zapravila 170.000 evrov za, kot pravi, »skoraj nič en domači družbenokulturni učinek«. Loti se kritike za Slovenijo neučinkovitih balkanskih koprodukcij, statusa Vibe, ki bi ga bilo treba spremeniti, da bi omogočal nekomercialno podporo tudi filmom, ki nastajajo mimo Sklada, razmišlja o tem, kako poostri nadzor in povečati odgovornost producentov, ki bi morali biti v pogodbah med drugim zavezani tudi k izdaji svojega filma na DVD-ju. Na področju reproduktivne kinematografije je naklonjen vzpostavitvi mreže digitalnih predvajalnikov, ki bi jih kinocentrom sofinancirala kar država, ker naj bi to pospešilo lokalno produkcijo in povečalo število neameriških filmov in kinodvoranah. V članku *Zakaj zasebni kapital ne najde poti v slovenski film*



Rugelj našteje nekaj možnih ukrepov, ki bi lahko vzpodbudili investitorje v vlaganje v produkcijo. Na prvem mestu je davčna olajšava za vlaganje v kulturo. Namesto obdavčitve kinovstopnice in DVD-jev Rugelj predlaga, naj se raje določi, kakšen odstotek od svojega prihodka mora posamezni subjekt vložiti v domačo produkcijo. Tretji predlog pa je finančno nagrajevanje gledanosti – za vsakega gledalca evropskega filma dobi njegov slovenski distributer 0,6 evra, če distribucijo subvencionira kakšna evropska filmska institucija.

In tu smo že pri bistvenem vprašanju, kako priti do takšnega modela kinematografije, ki bi omogočal zasebnemu in javnemu sektorju čim bolj konstruktivno koeksistenco v smislu kar največje raznolikosti filmske ponudbe pri nas. Samo Rugelj je kot ekonomist in podjetnik, založnik, prišel do zaključka, kot previdno pravi v članku *1001 film ali tegobe založbe, ki nesubvencionirano izdaja filmske knjige*, da bo »paradoks tržnega kapitalizma na primeru knjig morda pokazal, da lahko raznovrstnost cveti le ob predpostavki, da se vsi akterji (zlasti knjigarne) ne obnašajo izključno tržno,« (str. 192). Pri branju knjige *Stranpota slovenskega filma* se včasih zazdi, da avtor lahko spet v hipu pozabi, da isti paradoks velja tudi na področju filma. Ko v članku *Ob prvi petletnici revije Premiera* razglablja o javnem in zasebnem, citira režiserja Janeza Lapajneto, ki je ob otvoritvi drugega (!!!) art kina v Ljubljani kmalu po ustanovitvi prvega menda rekel, da je »Kinoklub Vič privatni kino v javnem interesu, Kinodvor pa javni kino v privatnem interesu, saj ga upravlja srenja, ki se ima za edine poznavalce filma, pri tem pa se niti malo ne ozira na javni interes.« Treba bi se bilo vprašati, kaj sploh je javni interes? Je v javnem interesu, da se v privatnem art kinu premierno vrtijo državno subvencionirani art filmi, ki jih potem, ko se gledalsko iztrošijo, distributerji dajo na voljo še javnemu art kinu, ki je prav tako odvisen od teh distributerjev, saj je sam zgolj prikazovalec. Pri čemer je prav država ustanovila art kino in art mrežo po Sloveniji, v katero vlaga sredstva iz kulturnega tolarja. Kar me spominja na nekaj, čemur v ekonomiji rečejo sovražni prevzem oziroma po domače, da je večja riba požrla manjšo, še preden je ta sploh zapla-

vala. Da med distributerji in Kolosejem obstajajo tesno soodvisne poslovne vezi, pa seveda ni skrivnost. Na strani 177 Samo Rugelj v komentarju k predlogu obdavčitve kinovstopnice kot enega od možnih izvenproračunskih virov slovenske kinematografije našteva negativne učinke takšnega ukrepa, ki bi po njegovem povzročil bankrot nekaterih kinoprikazovalskih podjetij, hkrati pa bi udaril tudi distributerje, saj bi se zvišal komercialni prag, pri katerem se spleča za naš trg uvoziti in pripraviti film za predvajanje, zaradi česar bi bila ponudba zahtevnejših filmov osiromašena, »s čimer bi bilo njihovo predvajanje omejeno na državne in paradržavne institucije, ki se ne soočajo z zahtevami kapitala ...« Art mreže – subvencionirane ali ne – povsod funkcionirajo ravno kot alternativa kinocentrom, ki so v osnovi namenjeni zabavi in dobičkom, kar seveda ni nič narobe, dokler pustijo živeti tudi drugim. Raznovrstnost, kot Samo Rugelj ve iz lastnih izkušenj, cveti takrat, ko se vsi akterji ne obnašajo izključno tržno. Sploh v tako majhnem prostoru.

S knjigo *Stranpota slovenskega filma* je pravzaprav težko polemizirati, ker ob člankih z izjemo *Zgodb s slovenske filmske scene*, ki so v zadnjih dveh letih izhajale v *Premieri*, ni navedenih letnic in publikacij izvirnih objav. Tako da občasne kontradikcije in uporaba funkcije copy-paste še dodatno zmedejo bralca, ki ne ve, ali gre za napako v kronologiji ali za progresijo avtorjevih stališč. Knjiga je najbolj vredna branja tam, kjer avtor izhaja iz svoje lastne podjetniške izkušnje, ko opozarja na napake institucionalne ureditve slovenske kinematografije, čeprav se zdi, da prave ekonomske analize, kaj bi pomenil davek na kinovstopnico na eni strani in olajšave za vlaganje v film na drugi, sploh nihče še ni naredil.

»Slovenski režiserji letijo visoko, hkrati pa nimajo letališč. Nimajo baze. Nimajo gledalcev. Nimajo naroda s filmsko zavestjo,« zapiše Rugelj. Še dobro, da kljub temu ciljajo visoko. Ali kot je rekel Kozole v knjigi: »Naj zaradi tega tudi jaz delam slaboumne filme?« Vsi čakamo na Rugljev napovedani doktorat na temo Model slovenske kinematografije.

MATEJA VALENTINČIČ