

alter nativni film

na slovenskem



Fantastična balada, 1957
Boštjan Hladnik

silvan furlan

Fragmenti s poudarkom na prispevku filmske redakcije ŠKUC-a

Prav gotovo je veliko več kot zanimivih stvari, ki v zgodovini slovenskega filma še niso evidentirane, dokumentirane ali raziskane. Eno izmed takšnih področij je alternativni film. Tokratni zapis bo skušal nakazati dogajanje v okviru te filmske zvrsti predvsem v sedemdesetih in osemdesetih letih. Sicer pa sta si Slovenska kinoteka in Slovenski filmski arhiv pri Arhivu Republike Slovenije zastavila nalogo, da v bližnji prihodnosti bolj natančno preučita fenomen alternativnega filma na Slovenskem. Prav zato v Slovenski kinoteki od letošnjega januarja enkrat mesečno potekajo filmski večeri, ki so posvečeni slovenskemu eksperimentalnemu filmu. Projekt Slovenski eksperiment se je pričel s predstavitvijo celovečernega eksperimentalnega filma Francija Slaka *Daily News* (1979), se nadaljeval z inovacijami Zvonka Čoha in Milana Eriča na področju animiranega filma ter z eksperimentalnimi kratkimi filmi iz petdesetih let Boštjana Hladnika, v aprilu pa so bili na programu današnji generaciji gotovo povsem neznani filmski eksperimenti Vinka Rozmana. Temu bodo v Slovenski kinoteki, če naštejemo samo nekatere, sledili večeri, posvečeni eksperimentalni ustvarjalnosti Vaska Preglja, Naška Križnarja, Karpa Godine... Ob zaključku retrospektive pa želita Slovenska kinoteka in Slovenski filmski arhiv oblikovati trajni arhiv slovenskega eksperimentalnega filma, saj je tudi ta kos filmske ustvarjalnosti pomemben del slovenske filmske zgodovine. Ob arhivu pa želimo izdati tudi knjigo-dokument o slovenski filmski alternativni.

Če je na Slovenskem film potreboval kar precej časa, da si je pridobil domovinsko pravico, potem velja, da je v tem procesu prav eksperimentalni film doletela najbolj težavna pot. Oznaka eksperimentalni film sicer ni najbolj priročna, lahko ji poiščemo sinonime, kot so novi, drugačni, alternativni in celo avantgardni film. Ker pa je šlo pri nas v številnih primerih in na različnih ravneh dobesedno za inovacije oziroma za raziskovanja filmskih izraznih sredstev, se bomo praviloma držali termina eksperimentalni film tudi zaradi te njegove metaforične razsežnosti. Zgodovina slovenskega filma namreč ne pozna zgodovinskih avantgard, futurizmov, konstruktivizmov, ekspresionizmov in impresionizmov, torej vseh tistih izmov, ki so kraljevali v filmski umetnosti dvajsetih let. Takrat in tudi še desetletja kasneje je v slovenskem filmu prevladoval lumièrovski dokumentaristični vzorec in prav zato je v kontekstu slovenske filmske zgodovine morda nekoliko težje uporabljati pojme ali sintagme kot so avantgarda, avantgardno filmsko gibanje oziroma preprosto avantgardni film. Seveda so se artikulirani eksperimenti dogajali že v petdesetih letih (Hladnik), potem v šestdesetih (Rozman, Godina, Pregelj), bili so vezani na delovanje posameznih skupin (OHO), nastajali so celo

kot "off" produkcija bivšega monopolnega slovenskega producenta Viba filma, kljub vsemu pa so bili praviloma le učinek "domaćih rokodelskih delavnic". Prav zato je bila ta filmska zvrst pri nas pogosto etiketirana kot amaterski film, seveda tudi zato, ker so tovrstni projekti večinoma nastajali na "neprofesionalnem" ali ozkem filmskem traku (8 mm, S 8 mm in celo 16 mm; tovrstno filmsko tehniko pa je skoraj povsem izrinila video tehnologija v začetku osemdesetih let, tako da so danes omenjeni formati, še posebej 8 mm in S 8 mm, nekaj nostalgичnega in celo zgodovinskega).

Za začetnika slovenskega eksperimentalnega oziroma alternativnega filma lahko štejemo Boštjana Hladnika. Čeprav njegov obsežen filmski opus še ni integralno predstavljen v zaključeni monografiji, pa je njegova ustvarjalnost evidentirana v filmografiji, ki jo je pripravila Lilijana Nedič in je zajeta v knjigi Zdenka Vrdlovca **Ples v dežju** (zbirka Slovenski film, Slovenski gledališki in filmski muzej, Ljubljana, 1991). Hladnik prične s filmskim ustvarjanjem leta 1947, ko nastane tudi izjemno artikuliran in še danes fascinanten kratki igrani film **Deklica v gorah**. Vsaj po formatu (gre za 8 mm črno-beli film) je ta film plod amaterske produkcije. Eden izmed kriterijev za opredeljevanje alternativnega filma pa je prav oblika produkcije, ki je amaterska, neprofesionalna, večinoma poteka brez državne pomoči, preprosto produkcija, ki praviloma nastaja zunaj etabliranih centrov filmske industrije oziroma produkcije. Zanimivo pa je dejstvo, da se je prav leta 1947, ko so stekle priprave za prvi slovenski celovečerni igrani film **Na svoji zemlji** Franceta Štiglica, rojevala tudi slovenska filmska alternativa. Filmska proizvodnja je namreč do leta 1945 potekala predvsem na obrtniški ravni in povsem na zasebno pobudo. Šele po drugi svetovni vojni so se na Slovenskem ob kinematografski mreži formirale filmska distribucija, kontinuirana revialna in publicistična dejavnost ter seveda kontinuirana profesionalna filmska proizvodnja, ki jo je poslej v takšni ali drugačni obliki subvencionirala ali sofinancirala država. In najbrž ni naključje, da se je prav ob uradnem rojstvu slovenskega celovečernega igranega filma, ki predstavlja najbolj zahtevno obliko profesionalne produkcije, kot nekakšna vzporednica pričela formirati tudi alternativna produkcija. Prav alternativna produkcija je bila kasneje velikokrat v opreki, tako estetski kot tudi ideološki, z uradno filmsko proizvodnjo. In takšna in drugačna oporečnost je tudi svojevrstna značilnost alternativnega filma. Če pa Boštjana Hladnika proglasimo za očeta slovenskega alternativnega filma, to v prvi vrsti velja za njegove filmske eksperimente petdesetih let, ki so nastali v lastni produkciji (npr. **Pravljica o ljubezni**, 1954) ali pa v okviru državnega filmskega podjetja Triglav film (npr. **Fantastična balada**, 1957).

Po Hladniku v petdesetih letih se je tja do sedemdesetih let v okviru slovenske filmske alternative še veliko dogajalo. Pri tem je najbolj

dokumentirano in raziskano filmsko dogajanje v okviru skupine OHO. Veliko se je zgodilo tudi v okviru amaterskega filma v najširšem pomenu besede, vse to pa še vedno čaka slovensko filmsko historigografijo, da omenjene prispevke preuči. V tokratnem zapisu se bomo v večji meri omejili le na filmske poskuse, pripetljaje in dosežke pri ŠKUC-u.

Oznako amaterski je ob ustanovitvi ohranila tudi filmska sekcija pri ŠKUC-u, saj se je leta 1974 imenovala Center za študentski amaterski film. Kasneje je postala Center za študentski film, potem filmska redakcija in nazadnje Emotion film. Poimenovanja filmske sekcije sama so kot taka sicer nebistvena, vendar pa je vsekakor možno v nizu treh preimenovanj prepoznati ambicijo, da se filmska redakcija pri ŠKUC-u predela v relevanten subjekt slovenske kulture, ki bo s svojim delovanjem pokrival tisto, kar je na področju filmske kulture drugačno, alternativno in eksperimentalno: v pogledu produktivne kakor tudi reproduktivne razsežnosti filma oziroma kinematografije. Dejstvo namreč je, da je v svojem dvajsetletnem delovanju filmska redakcija ŠKUC-a praviloma in skoraj kontinuirano pokrivala, stimulirala in aktivirala tiste oblike ustvarjalnosti in dejavnosti, ki jih je standardizirana, včasih "zbirokratizirana" in celo "netolerantna" uradna kultura postavljala na rob. S tem želimo le označiti držo filmske redakcije, nikakor pa ne aprioristično odmerjati ali celo precenjevati njeno vlogo in pomen. Vsekakor pa je nemogoče obiti dejstvo, da bi bila brez filmske redakcije pri ŠKUC-u fiziognomija slovenske filmske kulture veliko bolj siromašna, enodimenzionalna, manj informirana in bolj uniformirana.

Kot je razvidno iz bogate dokumentacije (žal sicer nepopolne – še posebej to velja za sedemdeseta leta), je filmska redakcija tako predstavljala kakor tudi ustvarjala. No, za sedemdeseta leta bi lahko rekli, da so bila "učna leta" alternativnega slovenskega filmskega subjekta, saj je bila osrednja pozornost namenjena specifičnim oblikam eksperimentalnega, pogojno celo amaterskega filma. Po meri takšne orientacije so bile tudi sama organiziranost in oblike dejavnosti, ki so stimulirale produkcijo študentskega in širše alternativnega filma na S 8 mm traku ter promocije eksperimentalnih, večinoma slovenskih filmskih projektov. Le-te so praviloma potekale v diskoteki v 4. bloku Študentskega naselja, kjer so se odvrtili večeri eksperimentalnih filmov Francija Slaka, Matjaža Žbontarja in drugih članov Centra za študentski film (med člani je bil tudi Filip Robar). V tem času so bile take projekcije v dvorani kinoteke v Ljubljani izjemen dogodek; omenimo lahko večer filmov sarajevskega cineasta Ivica Matića (In memoriam) in izbrani program študentov filmske akademije v Lodzu. Kar zadeva film, bi lahko dosedanje dejavnost ŠKUC-a razdelili nekako v tri obdobja ali tri šest-sedemletke:

- a) "učna leta" med leti 1974–1979
- b) "alternativa" – formiranje filmske redakcije kot alternativnega filmskega subjekta na Slovenskem med leti 1979–1985
- c) "alternativa in ..." – utrjevanje platforme in konture nove programske politike med leti 1985–1992.

a) "Učna leta" so bila nedolžna, entuziastična, zanesenjaška, saj so člani Centra za študentski film tako kot mlajši uredniki revije Ekran in nekateri člani sekcije filmskih kritikov pri Društvu slovenskih filmskih delavcev stavili vse na novi oziroma mladi slovenski film. Vendar pa so alternativni projekti v tem času ostali praviloma na ravni manifestov, sklicevanj na izkušnje novega evropskega filma v sedemdesetih letih, posebej nemškega. Bili so torej predvsem na ravni kritiške in veliko manj ustvarjalne prakse. Konec sedemdesetih let je bil izjemno zagrizen borec za novi, mladi ali alternativni slovenski film režiser Filip Robar. In prav Filip Robar je v začetku osemdesetih let dokazal, da je mogoče tisto, kar je bilo za "papeški" slovenski film v sedemdesetih letih nekaj povsem bogoskrunskega in nemogočega. Še več: če se drugačna, nekonvencionalna filmska estetika v okviru profesionalne proizvodnje na Slovenskem ni uspela realizirati kot gibanje, pa se je udejanila na individualni ravni – kot svojevrsten eksces. To velja tudi v primeru Filipa Robarja in njegove "one man" producentske hiše Filmske alternative. Najbrž ne pretiravamo, če zapišemo, da predstavlja fenomen Filip Robar drugo ime za "alternativno" filmsko estetiko, drugačne filmske metode in oblike produkcije.

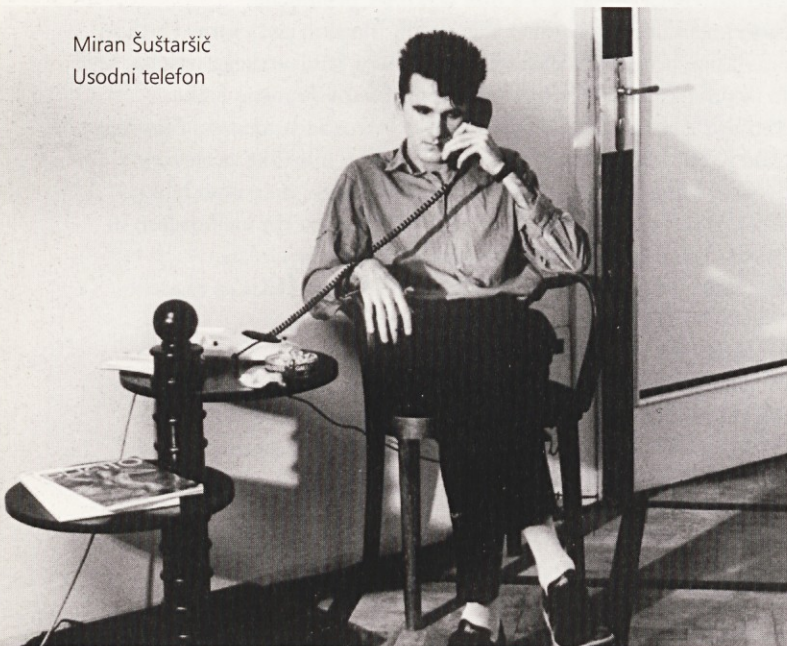
S svojim delovanjem je napovedal producentsko platformo tako kasnejšega Emotion filma pri ŠKUC-u kot tudi razpad Viba filma, kar je pravzaprav sinonim za razsutje monopolno organiziranega proizvodnega načina na Slovenskem.

Parcialno opisovanje ali predstavljanje dejavnosti posameznega subjekta je vedno omejeno (morda tudi neobjektivno, če je nekdo nostalgичno vezan na začetke in tudi še kakšen kasnejši trenutek), kajti kultura je mrežni organizem in preštrikano telo, ki povezuje včasih na prvi pogled nepovezljive stvari. Tako naj tu mimogrede omenimo, da je del kroga ljudi, ki so delovali pri Centru za študentski film, oblikoval novo fiziognomijo revije Ekran in organiziral neobičajne cinefilske programe v dvorani kinoteke (omenimo vsaj ciklus posvečen ruskemu Feksu in ciklus hollywoodskih filmov tridesetih let). Samoumevno je, da so bili to izrazito žanrski filmi. Sedemdeseta leta v pogledu "alternative" tako niso bila le leta, ki bi inavgurirala zgolj "umetniški" film in to v njegovi najbolj ekstremni obliki, se pravi eksperimentalni film, niso bila le leta zagledanosti v sublimnost "forme", ampak tudi čas zavzemanja za rehabilitacijo žanrskega filma ali vsaj njegove kritiške refleksije, ki ni bila ravno po meri "vladajoče" kritiške prakse. Vendar pa se je ta pol "alternativnosti" v okviru delovanja filmske redakcije pri ŠKUC-u praviloma dogajal na obrobju.

b) V drugi šest-sedemletki se je prisotnost filmske redakcije utrdila in zavzela vidnejše mesto v slovenskem kulturnem prostoru. Seveda najprej na prikazovalski ravni, saj je s številnimi programi avtorskega, eksperimentalnega in sploh "off" filma dokazala, da ni nekaj priložnostnega in poljubnega ter da je treba nanjo resno računati. Filmska redakcija ŠKUC-a je postala relevantna "alternativa". Izpostavimo le nekaj najbolj izstopajočih prireditelj: več ciklusov novega nemškega filma, ciklusi režiserjev Fassbinderja (večkrat), Herzoga, Pasolinija, Marguerite Duras, Rivetta, Taverniera, Rossija, Schmida, McLarena, Josta, Lamberta, Warhola, Žilnika, ob njih Lov na mamuta – festival jugoslovanskega alternativnega filma ter večkratni pregledi lastne in ostale domače ter jugoslovanske alter produkcije (Slak, Robar, Virant, Marc, Valentinčič, Zdravič, Memon, Žorga, Bibič, Škvor, Gotovac, Faktor, Petek, Galeta, Jovanović, Šimunič). Potekali so tudi pregledi filmske avantgarde (nemški in francoski avantgardni film), produkcija Bela Balasz Studia iz Budimpešte, filmi Millenium Centra New York, angleški in kanadski eksperimentalni filmi, filmske manifestacije (Tretji rajh v filmih ZRN in Italije, Magnus-homoseksualnost in kultura, šest udarcev Šaolina, Nočni video kino, Škucova kinoteka in študentovsko filmsko gledališče), filmi neodvisnih (Andrew Horn, Robina Rose, Chris Petit, Dagmar Beiserdorf, Peter Greenaway, Malcolm LeGrice, Richard Fleischer) ter prve organizirane videoprojekcije (Nuša in Srečo Dragan, izbor ameriškega in francoskega videa).

Nenazadnje velja kot eno izmed izjemno celovitih akcij omeniti retrospektivo filmov Wima Wendersa, ki jo je spremljala tudi posebna publikacija; manifestacija je bila izpeljana v sodelovanju s filmsko revijo Ekran. No, prav ob Wimu Wendersu, temu razvpitemu in kulturnemu evropskemu avtorju, pa se zastavi tudi vprašanje, kaj pravzaprav ima ta Nemeč z "alternativo". Če želimo kratek odgovor, potem je ta lahko samo poenostavljen: alternativo je namreč težko vnaprej umestiti in poimenovati, saj jo velikokrat umešča in poimenuje distribucija moči v določenem kulturnem prostoru oziroma razkorak med prisotnim in odsotnim, konvencijo in tabujem, dovoljenim in nedovoljenim; tako je zaradi političnih ali ekonomskih razlogov, včasih pa preprosto tudi zaradi apatije kulturnega ustroja. Prav zato je v malih kulturnih sredinah velikokrat "alternativa" tudi tisto, kar je drugod nekaj povsem samoumevnega, sprejetega in institucionaliziranega. "Alternativo" tako velikokrat določa dana kulturna konstelacija. V drugi šest-sedemletki je tako izrazito prevladovala prikazovalska dejavnost, produkcija pa je bila vezana več ali manj na "amaterske" oblike dela. Kljub temu naštejmo vsaj najpomembnejše dosežke: skupinski projekt Kras 88, Aura in Aurovision ter 805 Hommage Slobodana Valentinčiča, Ej klanje, La popolazione in Ona ni ranjena Davorina Marca, Daily News, Zemlja mesec in Vaje za kamero 1 - 3 Francija Slaka, Zakaj si verjel, avgust 83 Janka Viranta, Od tod do večnosti Vasje Bibiča, Tiho žitje in Nebotičnik Bojana Žorge, Cassus beli

Miran Šuštaršič
Usodni telefon



Marka Kovačiča, No Fun Igorja Virovca, MM ali misterij video mazohizma Mojce Dreu, Juvencija Levovnika, Melite Zajc in Aleša Kranjca. Naj ponovimo: filmska redakcija ŠKUC-a se je med leti 1979–1985 predstavila kot formiran alternativni filmski "subjekt" predvsem v pogledu prezentacije drugačnega, za slovenski prostor velikokrat novega dogajanja, veliko manj pa v pogledu nastavkov nekega bodočega "alternativnega" producenta. Izjemen dogodek v tem času je bil prvi slovenski celovečerni film na Super 8 mm *Daily News* režiserja Francija Slaka v produkciji filmske redakcije ŠKUC-a, ki je v marsičem pripomogla tudi k njegovi promociji. S tem filmom in skupinskim projektom Kras 88 (ki je na neki način estetski "memorandum" določene generacije) se pravzaprav zaključuje tisto obdobje slovenskega eksperimentalnega ali alternativnega filma, ki ni povezano samo z izginotjem določene "amaterske" filmske tehnike, ampak tudi z napovedmi drugačne producerske platforme, z vpeljavo novih delovnih metod in ustvarjalnih prijemov v prakso slovenskega "profesionalnega" filma. Omenimo še enkrat prispevek "bojnikov", vsaj Filipa Robarja, Francija Slaka, Slobodana Valentinčiča, Davorina Marca in nenazadnje "special case" Erič/Čoh Company.

c) Tretja šest-sedemletka kot "alternativa in ..."

V tem obdobju se je filmska redakcija ŠKUC-a dokončno vpisala v slovenski filmski prostor kot "alternativa" tako na prikazovalski kakor tudi na producerski ravni. Med pomembnimi prikazovalskimi "eksperimenti" omenimo poskus ustanovitve lastnega kina (Kino Križanke) leta 1988, ki je bil prvi zametek stalnega art-kina v Ljubljani. Če je filmski redakciji pri ŠKUC-u, ki se je v tem času preimenovala v zveneči Emotion film, spodletelo pri oblikovanju art-kina, pa je zato sproducirala art-film. Gre za celovečerni prvenec Damjana Kozoleta *Usodni telefon* (1986/87, 16/35 mm, čb, 70 minut), ki je po kratkometražnem animiranem filmu *Poskušaj migati dvakrat* (1. verzija: 1982, S 8, č/b, 45 minut; 2. verzija: 1986, 16 mm, č/b, 28 minut) Zvonka Čoha in Milana Eriča, napovedal resnejše producerske težnje. Potem je Emotion film nadaljeval s celovečercem *Remington* (1988, 16/35 mm, barvni, 80 minut), prav tako v režiji Damjana Kozoleta, in srednjemetražnim filmom *Silicijev horizont* (1989/90, 16/35 mm, barvni, 34 minut) Igorja Zupeta. Ker se tokrat skušamo ogniti vrednostnim sodbam, velja zapisati le to, da so avtorji omenjenih projektov ne samo mladi, ampak tudi po svoje "udarni" in nekonvencionalni ter da skušajo zarisati nove horizonte slovenskega filma: preizkusiti se v "umetniškem" filmu ali filmu o filmu (*Usodni telefon*), izzivati žanr (*Remington*), soočiti se z magijo znanstvene fantastike (*Silicijev horizont*), eksploatirati slikarske razsežnosti "vsemogoče" animacije (*Poskušaj migati dvakrat*). V tem pogledu so omenjeni projekti "alternativni" ne samo zaradi načina dela, ampak tudi zaradi "odkrivanja novih in drugačnih realnosti" tudi na estetski ravni.

Vinci Vogue Anžlovar, Miran Šušteršič
Usodni telefon

Če se je torej Emotion film zgodil kot "alternativa" v drugi polovici osemdesetih let, zakaj smo potem dopisali še "in ..."? Preprosto zato, ker se je s filmom *Srčna dama* (1991, 35 mm, barvni, 98 minut) Borisa Jurjaševiča in nekaterimi drugimi projekti Emotion film znašel na precepu, ki je sicer večplasten in zavezan vzporednim dogajanjem v širšem filmskem prostoru. Tokrat želimo opozoriti le na njegovo načelno dimenzijo. Poenostavljeno lahko rečemo, da je *Srčna dama* primer "klasičnega" filma (termina ne uporabljamo kot vrednostno oznako), morda celo "klasičnega" slovenskega filma tako po realizacijski kot po izvedbeni plati. To je torej tisti "in ...", ki nima več prave naveze z alternativnimi izhodišči. Za može pri Emotion filmu je torej v začetku devetdesetih let nastopil čas odločitve, bližnja prihodnost pa bo pokazala, kakšno pot je ubral oziroma ubira Emotion film ter koliko je na tej poti prostora za alternativo.

Ob koncu pripišimo, da ta zapis ni niti objektivna skica, niti avtorski esejček, ampak v marsikaterem pogledu "zaznamovano" videnje nekoga, ki je bil pri stvari velikokrat prej "znotraj" kot "zunaj". •

