

ANA ŠTURM

Slovenski film 3.0.

Tematski sklop tokratne številke Ekрана je posvečen 30. obletnici slovenskega poosamosvojitvenega filma. Kot v uvodu prvega v seriji člankov o zgodovini sodobne slovenske filmske politike zapiše Žiga Brdnik, se iz pogleda »v zgodovinsko drobovje filmsko-političnih bojov lahko vsi marsikaj naučimo, saj se politični procesi in preizkušnje, ki jih prinašajo, neprestano ponavljajo«. Brdnikov prispevek iz nekoliko bolj osebne perspektive lepo dopolnjuje intervju Ane Jurc s četverico akterjev (Miha Hočevar, Metod Pevec, Miran Zupanič in Maja Weiss), ki so si svojo filmsko pot začeli utirati prav v letih po osamosvojitvi. Anja Banko se nato pogovoru z Majo Weiss še nekoliko podrobneje posveti filmu **Varuh meje** (2002), ki še danes (ali pa danes znova) velja za eno najbolj pogumnih in izzivalnih del naše poosamosvojitvene kinematografije.

»Slovenski film se stalno začinja znova,« se glasi že ponarodela Marcelova krilatica. Tudi v 2021, po letu dni zaustavitve in finančne blokade, smo se znova znašli na točki nič, *ground zero*. Namesto da bi film po 30 letih v samostojni državi končno dobil domovinsko pravico, je znova dobil le prazno figo v žepu. Namesto da bi se, kot je že davno zapisal Silvan Furlan, »država končno zavedla, da je konkurenčna nacionalna avdiovizualna industrija izjemno pomembna gospodarska dejavnost, tudi s širšimi socialnimi in političnimi učinki, ter da je treba v okviru takšne industrije s posebnimi stimulacijami in pomočmi zagotoviti obstoj in razvoj nacionalne AV kulture«, politika pri nas filmske lekcije še vedno ni osvojila. A to za slovenski film, kot v svojem prispevku ugotavlja Žiga Brdnik, ni nič novega.

»Če kaj, nam je skupno to, da delamo v nenehno spreminjajočem se in absolutno nestabilnem ustvarjalnem okolju. Za tako zahteven proizvodni proces, kot je film, to pomeni ogromno breme. [...] Nenehna turbulenca, nenehno

spreminjanje finančnih in sistemskih danosti spremeni vsak filmski projekt v unikat. Glede na to, kako malo denarja in sistemske pozornosti država namenja kinematografiji, je slovenski film čudež in kljubovanje. Skoraj nepojmljivo je, da za drobiž in ob vsej sistemski malomarnosti ljudje sploh hočejo delati filme,« v že omenjenem intervjuju pove scenarist, režiser in redni profesor na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo Miran Zupanič.

Podobno meni scenarist in režiser Darko Sinko (s katerim smo se pogovarjali za prispevek o Scenarnici), ki pravi, da je zelo verjetno, »da bi se racionalen človek v Sloveniji s filmom že zdavnaj nehal ukvarjati«. Kot je nekoč že poudaril Zdenko Vrdlovec, so prva dva dolgometražna slovenska filma (**V kraljestvu zlatoroga** [1931, Janko Ravnik] in **Triglavske strmine** [1932, Ferdo Delak]) posneli alpinisti, se pravi ekstremisti. Marcel Štefančič, jr. pa doda, da so tudi prvi slovenski igrani celovečerni film **Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic) »posneli fanatiki, norci – partizani, ki so se vrnili iz hoste«. O prav posebnih fanatikih, norcih in ekstremistih v članku z naslovom »Na objestni strani slovenskega filma« razmišlja Robert Kuret, ki ponudi svojevrsten vpogled v enega slabše dokumentiranih fenomenov slovenskega filma, t. i. »institucionalni *trash*«.

Kljub temu da živi v nespodbudnem okolju, je slovenska filmska ustvarjalnost prav trmasto trdoživa. Kot je za revijo Sodobnost leta 2000 zapisal Igor Koršič, »je slovenski film začuda več kot soliden, slovenska filmska politika pa katastrofalna. Politika še niti približno ni dojela gospodarskega in kulturnega bistva in s tem potenciala filma ter pogojev, v katerih bi morala delovati uspešna kinematografija. [...] Pogoji, ki jih za to področje pri nas z zakonodajo ustvarja država, vzdržujejo sistem, ki omogoča filmu komaj bedno



životarjenje. [...] Ne ustvarjamo osnovnih pogojev za delo.« Ali kot v intervjuju doda Zupanič: »Nimamo aktivne kulturne ali programske politike, nimamo usklajenih sistemov kulturne produkcije; kar se dogaja, se dogaja zelo spontano, do neke mere naključno in brez širše vizije.«

Kot nam kaže primer Scenarnice, ki ji posvetimo enega od člankov znotraj teme, pa je možen tudi drugačen pristop. Sistematično delo in varno okolje prinašata vidne rezultate in na organski način spodbujata postopen a zanesljiv razvoj filmskega sektorja. Celotna kinematografija predstavlja zapleten ekosistem, v katerem se povezujejo različni aspekti: od izobraževanja in kultiviranja občinstva, prek produkcije, distribucije, promocije, digitalizacije, festivalov, kinodvoran, televizije, videa na zahtevo in novih tehnologij, do gospodarstva in turizma. Kot je že leta 2002 natančno (in še vedno aktualno) zapisal Vlado Škafer: »Zagotoviti je treba kontinuiran obstoj vseh filmskih zvrsti in praks in potrebna finančna sredstva 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 [...]).«

Ko premišljuje o slovenskem filmu, se v zadnjem času ob tem pogosto spomnim na prvenec Urše Menart **Ne bom več luzerka** (2018). Podobno kot za glavno junakinjo, trmasto umetnostno zgodovinarico Špelo, se tudi za slovenski film zdi, da njegova lastna država zanj nima prostora. Namesto da bi tako enemu kot drugemu omogočila, da se postavi na lastni dve nogi, ju raje potisne nazaj, na kavč staršev, na začetno točko, in jima ne pusti, da se zares osamosvojita ter opolnomočita. Situacija se tako včasih res zdi brezupna, a če parafraziramo Špelo: ne smemo obupati, ker potem zmagajo kreteni.

Vse najboljše slovenski film 3.0. Naj ti bo v naslednji desetletki politika naklonjena.