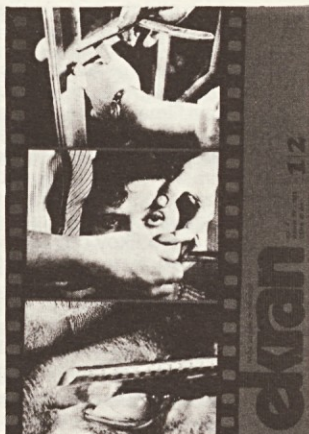




eksperiment/alternativa/amaterji

Lov na mamuta

Slobodan Valentinčič

Izrazi, kot so alternativni film, nekonvencionalni film, novi film, underground film, mladi film, so le zasilne rešitve, ki naj bi označile nove težnje v filmski ustvarjalnosti in upoštevale estetske in proizvodne probleme. Že ob samem imenu moramo ugotoviti, da veljajo prepričanja o polarizaciji in predalčkanju tistih, ki so za alternativni film, in tistih, ki so za nekakšen drugačen – normalen – film, in da so zato eni družbeno nekoristni, drugi pa seveda družbeno koristni.

Depasirana in izrazito nesprejemljiva je kakršnakoli diferenciacija v omenjenem smislu, ki je rezultat izključno dogmatskega in metafizičnega gledanja na zakonitosti razvoja neke kulture v celoti, ne glede v kakšnem okolju raste. Predvsem je takšno stališče nevzdržno v samoupravni kulturi, ki ima v svoji marksistični strukturi instrumente za dialektično konfrontacijo z vsemi elementi, ki ogrožajo nastajanje novih fundamentalnih vrednot, in s tem za radikalno preseganje lastnih preživelih pozicij in minulih vrednot.

Alternacija v mediju je predvsem raziskovalne morave in če je resnično taka, če prispeva k ustvarjanju novih »umetniških« dosežkov, potem je splošno koristna, se pravi, družbeno koristna. V konkretnem primeru je sistematično, ustvarjalno ukvarjanje z alternativnim filmom koristno početje, ker raziskuje enega od medijev, tako da dviga splošni nivo percepcije in absorpcije novih oblik raziskovanja.

Inventarni pregled 190. števil Ekrana je pravzaprav potovanje s svojevrstnim časovnim strojem po dogajanju v domači in nekoliko manj tudi v svetovni alternativni filmski proizvodnji v zadnjih 20. letih. Na tem polju se je Ekranu sicer posrečilo dobiti nekaj bitk, vendar je do končne, najvažnejše zmage v vojni še daleč...

Ena takih majhnih dobljenih dolgotrajnih bitk je tudi doslednejše razločevanje med amaterskim (ljubitelskim) in alternativnim/nekonvencionalnim filmom, ki je na straneh Ekrana opazneje zaživelo šele v zadnjih letih. Pred tem namreč veliki lonec amaterskega filma še ni bil zrel za alternativni avtorski pristop k filmskemu mediju, kar pomeni, da smo tudi na straneh Ekrana morali v najrazličnejših zapisih prepoznavati alternativne težnje, bodisi po izpostavljanju del posameznih avtorjev, ki so izrazito odstopala od amaterske prakse, ali pa po pljuvanju na dela avtorjev, ki so mislili in delali drugače. Zato bo tudi v pričujoči inventuri alternativnega dogajanja na straneh Ekrana moralo biti precej »terminološke« nedoslednosti, čeprav bo ves čas očitno, kje je osrednji interes zapisovalca. Ekranovo spremljanje neprofesionalnega filma se je največ opiralo na kritične zapise ob številnih festivalih amaterskega filma, med katerimi seveda izstopa puljski Mafaf ter slovenski in zvezni festivali amaterskega filma. Se največ nesprotnega pisanja je bilo ob koncu šestdesetih in v začetku sedemdesetih let, ko je uredništvo revije celo organiziralo okroglo mizo o problemih amaterskega filma.

Zato bo pričujoči zapis prinesel poleg retrospektive prisotnosti alternativnega filma na straneh revije tudi pogled v rojevanje tega filma v našem okolju.

V prvih dveh letih je Ekran v rubriki »Za amaterje« priobčal le prispevke o osem in šestnajst milimetrskih kamerah ter nekaj naivnih napotkov za snemanje amaterskih filmov. Vendar pa je že leta 1963 dopisnik iz Beograda naklonjeno poročal o Pansinijevih filmih. V zadnjem stavku je poudarek na besedi naklonjeno, ker so potem avtorji, ki so poročali o zagrebškem GEFF leta 1963 in 1965 izražali nadvse negativno mnenje o tamkaj predvajanih filmih Petka, Pansinija, Martinca, Pavlovića, Rakonjca, McLarna, Hajdlerja in Makavejeva kot o nesporazumih in slabostih. To odklonilno stališče do fenomena GEFF se je na straneh Ekrana prvič spremenilo le-

ta 1966, ko je kronist pisal o bistvenih stilnih lastnostih novega filma in tezah o antofilmu, ki pa jih ni komentiral. Kot vrhunska dela pa je izpostavil filme Gotovca in Pansinija s prvega GEFF ter Kariokinezo Zlatka Hajdlerja kot kulminacijo drugega GEFF. (Kariokinezo – gre za sežig filmskega traku v projektorju – je v tistem času eden od poznejših urednikov Ekrana namreč ocenil kot slepo ulico antifilma).

Alternativni film se je prvič prebil iz geta rubrike »Za amaterje« leta 1964 z zapisom »YU nekonvencionalni film« (s filmografijo od leta 1954 do 1963), v katerem je avtor pisal o sodobnosti in prodoru novih vrednot v jugoslovanski film. Isti tekst je bil z istim naslovom in s podaljšano filmografijo do leta 1965 objavljen na straneh revije Ekran še enkrat leta 1968, le da je bil dopolnjen z razvojem zavesti o antofilmu med prvim in drugim GEFF. Po tretjem GEFF smo lahko v Ekranu že brali o bistvenem pomenu te manifestacije, ki se še zdalec ni omejevala le na območje filma. V vročem letu 1968 je Ekran že bolj na široko odprl vrata alternativnim težnjam v filmu, saj smo v tem letu že lahko brali iz nemščine prevzet zapis in pogovor z Andyjem Warholom, srečali pa smo že tudi imena Jonasa Mekasa in Bruca Connorja. V tem letu smo v Ekranu tudi prvič zasledili tekst, ki ni bil vezan na kakšno konkretno festivalsko manifestacijo in je pozival vse Slovence, ki so se kdaj ukvarjali s filmom in so obupali ali pa tudi ne, da se začnejo z njim ukvarjati. V istem letu smo v zapisu o zveznem festivalu amaterskega filma lahko tudi prvič opazili, da se avtor zavzema za drugačno gledanje na avtorski amaterski film nasploh, saj je apeliral na svobodne filmske festivale, na katerih bi morali spremeniti zastarele oblike amaterskih tekmovalov v naši državi.

Tudi naslednje leto je bil amaterski film dobrodošel na straneh Ekrana, saj so mu v eni takratnih števil namenili kar sedem strani v sprednjem delu revije. Takrat je Ekran začel podeljevati nagrade posameznim ustvarjalcem, med katerimi so bili tudi Vinko Rozman, pozneje pa še Želimir Žilnik, Naško Križnar, Karpo Godina in Ivica Matić. V isti številki je eden poznejših urednikov v pisanju o že omenjenem festivalu ustrelil kozla z izjavo, da amatersko filmsko ustvarjanje predvsem nima finančnih omejitev, vendar pa je skoraj v isti sapi prvič javno predlagal možnost za množično predvajanje amaterskih filmov na televiziji; ta je svojo funkcijo, kar zadeva amaterske filme, le redko izpolnjevala, pa čeprav je kot medij zato še najbolj primerna. Druga predlagana možnost je vsakomesečna revija novih amaterskih filmov, ki bi obiskala vsaj vse večje kraje po Sloveniji. Menim, da so taki predlogi za usodo tako amaterskega, kot alternativnega filma nadvse pomembni, saj nam dokumentirajo raven osveščenosti posameznih spremljevalcev filmskega ustvarjanja, pa čeprav se po navadi iz takih predlogov še do danes ni izcimilo nič. Čeprav papir prenese tudi sladke črke, pa tudi taki predlogi prispevajo k rušenju privilegiranega položaja našega profesionalnega filma, ki si sicer pridružuje mesto ustvarjalne odprtosti za svojo izključno last.

V isti razred fundamentalnih zamisli o nadgradnji festivalov sodijo tudi predlogi iz leta 1969 po beograjskem festivalu kratkega in dokumentarnega filma. Avtor predlaga, da se odpravi festivalska projekcija, češ da je krinka za demokratičnost festivala. Festival naj bi sklical avtorje, jim dal operativna sredstva za snemanje in v tednu trajanja festivala bi avtorske skupine realizirale posamezne programe, za tem pa bi prišla festivalska projekcija. Gre torej za festival avtorjev in njihovega dela, ki je sam filmsko okolje, ki ga je poljubno določil festival. Podobna zamisel se je zapisala tudi avtorju po splitskem zboru jugoslovanskih alternativcev leta 1979, na katerem so predlagali, da bi morali v delovno obliko srečanja vključiti še hitro delavnico, ki bi temeljila na kolektivni, hkratni izmenjavi de-

lovnih izkušenj; take prireditve bi tako postale bolj združevalne narave. Znano je, da omenjeni predlogi niso bili uresničeni, komentar pa verjetno niti ni potreben.

Čeprav so v različnih obdobjih Ekranovega življenja avtorji ob istem dogodku pisali nasprotujoče si tekste, pa se je v začetku leta 1970 po amaterskem festivalu Slovenije na straneh revije razvila manjša polemika s polnimi streli in nizkimi udarci med privrženci in nasprotniki takega in drugačnega amaterskega ustvarjanja. Sporno je bilo predvsem stališče žirije, ki je tehniko kovala v nebo. Zato je kronist zapisal, da je v Sloveniji nujno deliti naš slovenski amaterski filmski festival na dva dela: na »ta zahečne« filme in leposlične filme za »starejše može in žene«, kar je z drugimi besedami pomenilo, da je že čas, da vidimo, kaj film JE. Več mladim avtorjem so že v naslednji številki ostro odgovorili starejši pripadniki foto-kino zveze, ki so poskušali pojasniti in utemeljiti hierarhičnost svoje firme, hkrati pa so se zavzemali proti površnosti. Festival je po njihovem edina institucionalizacija filmskega projekta. Na levo in desno so pljuvali na avtorje, ki so obsedeni z »avantgardnim kompleksom«, saj še celo preneka ter profesionalni avtorji podobno in še bolj »hohštaplersko« onanirajo s filmom. Trditve o privilegiranju leposličnih filmov zanje ni bila več kot zlonamerna pubertetniška domisljica v svojo »genialnost« zagledanega spogledovalca s filmom. Zavzeli so se tudi proti stihiskemu mešetarjenju z »novimi prijemi«, ki so po mnenju nihilistov že kar eksperiment. Take ustvarjalce bi oni kar »institucijsko onemogočili, ker so zreli za kliente umobolniškega zavoda«. Avtorje postavljajo »v luč prehlajenih oportunistov«, ker naj bi jih »zajela seksualistična mrzljica«. Lov na mamuta tehnične perfekcije se po tem izpadu na straneh revije Ekran ni več ponovil.

Zadnji GEFF leta 1970 se je z enim izmed svojih biltenov in nekaterimi sinopsisi prebil na samo čelo Ekрана, kjer mu je takratno uredništvo namenilo kar pet strani. V naslednjem zapisu pa je avtor že precej kritično ugotavljal, da so kriteriji GEFF padli globoko pod resnično eksperimentiranje in da je prireditev prevečala linearna trgovska miselnost, naravnana naokus publike. Med pomembnejšimi avtorji so izstopali Petek, Chytilova, Warhol, Godina in Križnar. Med GEFF kot institucijo in filmi kot živimi organizmi je nastala globoka razpoka. GEFF kot institucija je takrat že pomenil padec mentalitete, medtem ko je GEFF kot filmi-ki-so-bili-predvajani to zanimal, saj je iskal svoje izrazne in vsebinske poti. Po eni strani je potrđil svojo upravičenost kot srečanja filmskih umetnikov in njihovih del, izkazal pa je tudi svojo popolno nepotrebnost kot institucija s pritisklinami: s selektorjem, žirijo in nagradami.

Tega leta se je začelo tudi bolj redno spremljanje puljskega Mafafa, ob katerem so kronisti skorajda vsako leto praviloma ugotavljali, da je jugoslovanski filmski amaterizem v krizi, ki se še pogloblja. Izjeme so bile sila redke. Tako je poročevalec s petega Mafafa ugotavljal, da festival že drugo leto zapored slabi, in navrgel hipotezo o tem, da amaterskemu raziskovanju manjka poguma na področju oblike in izraza. Takrat naj bi vladalo pomanjkanje nadarjenih mladencev, ki bi na filmski trak zapisovali bolj nore in predornejšie manifestacije duha.

V tem obdobju je Ekran objavil tudi največ »Portretov«, se pravi, daljših zapisov o posameznih avtorjih, ki jih nikakor ne bi mogli imenovati zgolj amaterski ustvarjalci (Vasko Preglej, Tone Rački, Aleksandar Stasenko, Tomislav Gotovac, Naško Križnar in še nekaj drugih).

O krizi zavesti in vesti mnogih odgovornih za zvezni festival amaterskega filma v Ljubljani je indikativen zapis iz biltena organizatorja, ki je izjavil, da se »zaključuje obdobje, ko se je smatralo eksperimentiranje in iskanje novega kot edini cilj amaterskega filma, ki naj s tem celo rešuje domnevne krize profesionalnega filma«. Ker je uredništvo Ekрана menilo, da nesporedumi izvirajo iz različnega pojmovanja estetike amaterskega filma, je leta 1971 organiziralo okroglo mizo o problemih amaterskega filma. Vendar pa se je na tem pogovoru jasno pokazalo, da organizirane kinoamaterje težijo zlasti organizacijska in vsebinska vprašanja njihove organizacije. Jasno je bilo, da organizacijske oblike amaterskega filma ne ustrezajo razmeroma številnim, predvsem pa tudi kvaliteten težnjam pri raziskovanju medija. Festivali niso več dovoljevali eksperimentiranja. Do zaviranja je prišlo že pri Ačimoviču, Preglju, Rozmanu, in iz tega izvirajoči spori so že takrat trajali vsaj šest ali sedem let. Tudi na tej okrogli mizi so glasno postavili zahtevo, da bi morali pri nas odpreti televizijska vrata amaterskemu filmu, saj je TV prava trdnjava, ki zaradi »komoditete« ne sprejema formatov 8. V imenu uredniškega odbora revije Ekran je tedanji glavni urednik izjavil, da je Ekran pripravil podpori prikazovanje amaterskih filmov. »Vsa leta smo predvajali filme naših avtorjev, če so nas prosili za projekcijo in to na naše stroške. Pobuda je morala priti od avtorja.« Ob ugotovitvi, da so amaterski filmi vsaj s svojimi najboljšimi stvaritvami avantgarda, ki vpliva tudi na profesionalni film, so na koncu sklenili, da je treba ločiti foto-zvezo od kino-zveze Slovenije, republiški festival pripravljati tudi izven Ljubljane, pri kino-zvezi pa sestaviti tudi svet sodelavcev amaterskega filma in komisijo za predvajanje, ki naj bi skrbela za distribucijo.

Eksperiment je bil in še bo temeljna razlika, ki loči amaterski film od profesionalnega, saj amaterski film brez eksperimenta sploh ni možen. Težko bi bilo na kratko odgovoriti, kdo in zakaj je počil in tudi še vedno podi amaterski film od njegovega bista, od pravega obstajanja – od eksperimentiranja. Očitno je, da je za marsikateri korak nazaj posredno in neposredno krivo vodstvo fotokino zveze Slovenije. Ob festivalu amaterskega filma Slovenije leta 1971 je poročevalec zapisal: »Povsem mogoče je, da delajo po vesti v zvezi z njihovim pojmovanjem filma, vendar pa so nemočni ob dejstvu, da se filmsko ustvarjanje nenehno razvija in da je ubralo nove poti, oni pa so obstali na istih, že zdavnaj zastarelih pozicijah. Zato ne smemo čakati, ampak se moramo zavzemati za reorganizacijo FKZS, saj nadaljevanje njene dosedanje politike vodi k popolnemu razkroju.« Seveda je naravnost simptomatično, da se je že na naslednji strani član žirije omenjenega festivala pompozno razpisal o ustvarjalnem ljubiteljstvu v amaterskem filmu v smislu konjickarstva.

V tem obdobju je na straneh Ekрана dobil prostor spet Andy Warhol, računalniški filmi Jamesa Whitneya ter Michaela Snow, ob katerem smo lahko prvič več izvedeli o ameriškem underground filmu, v katerem je čisti filmski izraz nadomestil narativni element.

V letu 1972 je eden od urednikov Ekрана odprl posebno rubriko »Informativni center filma« oziroma pozneje »Informativni center vizualnih komunikacij«, v katerem je bil objavljen tudi Petkov načrt za izdelavo in distribucijo filmanega časopisa v ediciji FAVIT. Ekran je na prehodu iz šestdesetih v sedemdeseta leta tudi dokaj redno spremljal nastajanje novih filmov izstopajočih amaterjev (Pregelj, Križnar, Slak, Petek, Papič, Rački).

Prva in v Ekranu edina klasifikacija filmov, avtorjev in obdelav idej je bila objavljena leta 1974. Čeprav je lahko z nekaterih vidikov ta delitev sporna, pa ob tej priložnosti vendarle zasluži malo obširnejši opis. Amaterske filme je avtor razvrstil na A) začetniške filme brez mere pri izbiri, B) tehnično popolno realizirane filme, pri katerih je popolnoma zanemarjena idejnost, C) filme, pri katerih ima prednost iskanje najraznovrstnejših idej, pa zato zaostajajo po tehnični realizaciji, in D) filmi, ki so za razvoj amaterskega filma najbolj pomembni, saj so po idejni vsebinski zasnovi ter tehnični realizaciji v umetniškem izrazu zrela filmska dela. Avtorje je pisec razdelil na A) debitante ali začetnike, B) »opredeljene«, katerih dela so v skupini B) in C) in ki so žrtve enostranskosti, njihovi filmi pa niso kompletna umetniška dela, ker dajejo prednost bodisi idejnosti ali tehnični realizaciji, v skupini C) pa so nadarjeni »univerzalni« avtorji, ki z izbiro in zavzetim lotevanjem filmskih tem kažejo svojo zrelo psihično individualnost in družbeno angažiranost. Kar zadeva idejnost filma, so v skupini avtorjev A) vrednejše ideje prava redkost. Pri tem jih omejuje njihova psihična nezrelost (večinoma so mlajši od 20 let), prešibka individualnost, premajhna mera objektivnosti in selektivnosti. Pri njih je osnovni vtis patetičnosti, ki seva iz standardno obdelovanih tem o militarizmu, ljubezni, begu iz stvarnosti, tehnokraciji. Za drugo kategorijo idejnosti filma je značilno, da avtorji B) in C) filmov pravkar omenjenih tem sploh ne obdelujejo. Za B) filme je značilna dokumentarna obdelava tem, ideje C) filmov pa so žrtve prenapetega in ničevega iskanja nečesa »novega«, ki je v tej obliki žal samo sebi namen. Očitna je odsotnost »miselnega«, hkrati pa je jasno izražena izvirnost v načinu prikazovanja objektov snemanja. V zadnji skupini filmov po idejnosti srečamo univerzalne avtorje z D) filmi. Pri njih se znova pojavljajo v svoji temeljni obliki ideje, ki jih srečujemo v filmih skupine A) avtorjev začetnikov, vendar pa se »univerzalni« lotevajo ideje in teme filma povsem drugače. Odlikuje jih miselnost, ki prekrasi ideje, potrpežljivo analiziranje in natančnost vsakega posameznega kadra. Pojmi, ki jih obdelujejo ideje filmov, pojasnjujejo emocije, simbolične prikaze različnih človeških psihičnih stanj, nekatera spoznanja o človeku; včasih pa nekateri avtorji prodrejo tudi v prostor neomejenosti domišljije.

Nekatere nedoslednosti in spodrsrljaji pri omenjeni klasifikaciji bi prej ali slej nedvomno zaslužili argumentirano oporekanje, a se to doslej še ni zgodilo. Pri tem je prav zgovorno dejstvo, da se ni nihče od Ekranovih strokovnjakov na tak način še nikdar lotil amaterskega, kaj šele alternativnega filma. V tem smislu je tudi izzvenel prvi apel v sestavku o živem filmu, imenovanem amaterski leta 1973. Avtor se v njem že pred desetimi leti zavzema za nujno potrebno družbeno in filmsko zgodovinsko koristno evidentiranje pomembnega dela amaterskega (živega) filma. Ustvarjanju na ozkem traku je treba določiti pravo mesto v vizualni kulturi in umetnosti. Ker je vendarle boljše prepozno kot nikoli, je še vedno čas za zastavitev teoretične, znanstvene in metodične analize nove kulture (lahko jo imenujemo novo ljudsko umetnost), ki danes nastaja. Ta danes je sicer dolga, a čas se vendarle izteka.

Ob mali Puli leta 1973 je kronist postavil pridevnik amaterski pod vprašaj, ker so bili filmi narejeni s tisto profesionalnostjo, ki je v veliki areni ni bilo čutiti. To mu je zbudilo upanje na ponovno rojstvo naše kinematografije, ki je spet v rokah amaterjev. O isti prireditvi pa je na naslednji strani drugi kronist zapisal, da s slabo letino ni izpolnila pričakovanj. Tisto leto je bil izbor najboljših filmov prikazan tudi na uradni projekciji v okviru FJF v domu JLA, kar naj bi pomenilo novo priznanje za ustvarjalnost, ki je gotovo eden temeljev

naše kinematografije. Jasno je, da ni dovolj, če neodvisna proizvodnja dobi svoje mesto in dan v uradnem programu festivala profesionalnega filma, ko pa niso rešeni prenekaški njeni bistveni problemi, zlasti na ekonomskem področju proizvodnje in distribucije.

Sredi aprila 1975 je bilo takratno uredništvo revije razpuščeno, ker sta mu KSS in ZKOS izrekli nezaupnico zavoljo vsebinskih ugovorov zoper Ekran in zavoljo visokega deficita. Leto 1976 je s novim uredniškim odborom obrodilo novo serijo Ekran s spremenjeno oblikovno zasnovno. Tudi v tem konceptu so imeli amaterji svoj geto, ki se je v zadnjih letnikih revije prelevil v širšo rubriko »Zapisovanja« po konceptu »vsega po malem za vse« ali »vsega v obilici za nikogar«. Vsaj v prvih treh letnikih te serije pa je Ekran odstopil prostor obsežnejšim razmišljanjem o tem, ali so alternative projekciji izkušeni in nizkopračunskemu načinu ustvarjanja. Vsi drugi zapisi o amaterskem in pozneje tudi alternativnem filmu so ostajali na ravni prigodnega pisanja po najrazličnejših festivalih. V zadnjih sedmih letih Ekran ni več sproti spremljal nastajanja domačih amaterskih ali alternativnih filmov kot v prejšnjem obdobju, porteti posameznih filmarjev so postali prava redkost (samo Simunič in Gotovac). Po drugi strani pa smo od konca leta 1980 v rubriki »Zapisovanja« prebrali že sedem sestavkov o filmskem ljubitelstvu, v katerih posamezni člani predstavljajo svoje kinoklube. Najvišji domet teh zapisov je kaj standarden v smislu: »Vsa ta leta pridnega dela so vidna tudi pri nazivih naših klubskih tovarišev (kinoinstruktorji, kinoamaterji I., II. in III. razreda, kandidati-mojstri itn.).« Močnejši med temi klubi imajo tudi svoje festivalčke, za katere pa velja, »da so dosegli novo kvaliteto« že s tem, »ko so predelali projektor, da je slika svetla in briljantna«. Čeprav te »reklame« za kinoklube trdijo, da njihove celice »prinašajo med naše ljudi in krajane kanček kulture«, pa je ta največkrat zreducirana na filmsko kroniko domačega kraja. Protislovnost teh zapisov pa najbolje odseva stavek: »Uspehi so vidni povsod, za občane pa na žalost samo enkrat do dvakrat na leto, ko slišijo po radiu ali berejo v tisku o našem festivalu« ... Sicer je povsem razumljiva Ekranova odprtost do ljubitelstva, saj v širšem pomenu stojita obe dejavnosti pod istim finančnim ogrinjalom, malo manj pa je razumljivo, če postaja tako pisanje vedno večje po obsegu, saj nehoti dokazuje, da uredništvo nima dovolj jasno izoblikovane širše politike o navzočnosti nekonvencionalnega filma na straneh revije.

Prelitmo še pomembnejše pobude, ki so zagledale luč sveta v Ekranu v minulih sedmih letih, saj kljub nič kaj rožnatemu stanju v nekonvencionalni produkciji kažejo, da nanjo vendarle še niso vsi pozabili in da o njej vsaj nekateri razmišljajo, če je že ne morejo uresničevati. Tako smo že leta 1976 lahko zasledili predlog, da bi morali na Slovenskem odvajati sredstva za dva celovečerna filma letno, ki bi bila posneta na 16 mm trak. Ob pomoči Kulturne skupnosti Ljubljana in Ljubljanskega Festivala pa naj bi postopoma preuredili kinodvorano v Krizankah za redna predvajanja kratkih domačih in tujih filmov, študentskih in amaterskih filmov, posnetih na 16 mm in tudi na 8 mm trak.

Puljski Mafaf je bil v zadnjem obdobju ves čas navzoč v Ekranu, seveda tako, da so poročevalci o njem pisali, da je razočaral in zbolel; da še po štirinajstih letih išče svojo lastno istovetnost; da se prav zaradi »svetih krav« amaterizma ne morejo strinjati z vsemi, ki dopuščajo v amaterizmu stopnjujoče se prefinjene občutke za popoln kič, jih podpirajo in celo nagradjujejo; da potrjuje životarjenje amaterskega filma v senci (in s kod) profesionalnega filma; da bi mu (Mafafu) moral nekdo jasno povedati, da tehnična popolnost in prevzemanje modelov ne sodita v amaterizem; do tega da prihaja eksperimentatorstvo na dan s preveliko mentalno retardacijo; in celo, da bi skorajda lahko presegel vkalupljeno in okostenelo gledanje na film kot »pričam ti bluesy priču« in afirmiral »drugačen« film, priznal movie; lani pa se je poročevalcu zapisalo, da je bila amaterska dejavnost kot nepristna in nevzdržljiva, že kar dolgačasna in tako na silo ohranjana pri življenju, da je bila že v stanju kome.

Splitsko srečanje alternativnih filmarjev je doseglo vrh svojega obstoja med letoma 1978 in 1980. Po lanskem mrku te prireditve lahko pikro zapisemo, da je bil prikrit že ob rojstvu manifestacije v deklariranem izhodišču, da se bo »formalno institucionalizirala v organizacijo, da bi lahko gojila estetsko in novo v filmu«. Seveda pa sama institucionalizacija ni bila edini vzrok, saj je lani Splitu stopil v korak še beograjski alternativni festival, predvsem pa je produkcija, ki je večinoma zasebna, v zadnjem letu ali dveh občutno padla zaradi znanih širših »stabilizacijskih« vzrokov.

Kot posebno zanimivost naj omenim leta 1977 objavljeno nepodpisano pobudo za mednarodni filmski festival v Ljubljani, ki naj bi se imenoval »Nove filmske tendence«, pa se je že vnaprej odločno ogradil od tako imenovanega »eksperimentalnega filma«, ker bi želeli imeti festival z gledalci. O odmevih na pobudo Ekran ni poročal, a če so že mislili na gledalce, potem imamo v Ljubljani že precej let vsak dan tak festival, ki je množično obiskan v kinu blizu železniške postaje.

Kljub različnim interesom in pod nadzorom žirij standardnih filmskih festivalov kino-zveze, katerih člani so bili pogosto profesionalni filmski delavci in kritiki, se je raznoličnost amaterskega filma usmerjala k neke vrste estetiziranemu modelu filma. Ta model je po-

stajal analogen s dvomljivim modernističnim trendom v domačem profesionalnem filmu, vendar pa je kljub temu postal zaščitni znak jugoslovanskega amaterizma. Elementarne značilnosti te »estetike« so v tem, da zagovarja tehnicistični perfekcionizem, za katerim se skriva izjemno naivno literarizirajoče procesiranje v designu impresionistično-asociativnega diskurza. Ob tem so tekmovalni koncepti festivalov zastarali in ustrezajo le še razmeroma številnemu, a ustvarjalno precej šibkemu delu amaterjev. Kadar nagrade priznavajo dosežkom vrednost, vplivajo tudi na golo kopiranje teh dosežkov, kar je v škodo ustvarjalnemu duhu. Nagrade razdružujejo, s tem da izločajo posameznike ali skupine.

Po drugi strani pa nastajajo sorodni filmi pri avtorjih v različnih okoliščinah. Značilnosti te podobnosti so ekspresivnost izraza, fiksacija na predmet avtorjevega zanimanja, vztrajanje pri detajlu v okviru celostnosti prizora in mozaična gradnja, katere »sporčilo« je v samem oblikovanju atmosfere. Goloroki 8 mm in 16 mm juriš zadeva ob konkretno obstoječa družbena razmerja, ki ga ignorantsko postavljajo v zapostavljeno vlogo. S predznakom amaterizma je odrinjen od potrebnih produkcijskih sredstev in virov financiranja, z radikalnejšimi posegi v filmski medij pa ne sodi v amatersko festivalske kriterije. Alternativnemu filmu je poleg monopolne zapostavljenosti imanentna statusna diskriminacija, s tem da je unikat in da nima možnosti množične distribucije. Odsotnost publicitete kot oblike »družbene zavesti« nadomešča le nedejavno javno mnenje »žalujočih ostalih« in mišljenjski kalup (mi že vemo) »poznavaš-cev«. Odsotnosti publicitete oziroma, bolje, publicistično/teoretičnega pisanja ni mogla odpraviti niti deseta kinodvorana v Ljubljani v Skucovih prostorih, saj ob nekaterih prizadevnih organizatorjih in produktivnih avtorjih iz njihovih vrst ni prišlo nič poglobljeno-razmišljajoče piščočega kadra. Prigodnih zapisov ob posameznih akcijah ali dosežkih omenjene institucije v okviru Skucove vitrine pač ne moremo šteti za resnejše tehtne prispevke v pisanju na temo alternativnega/nekonvencionalnega filma.

Naša kinematografija bi bila veliko bolj kreativna in sveža, če bi ustanovili deset filmskih delavnic, v katerih bi s skromnimi sredstvi ustvarjali filme. Strahotno nas obremenjujejo mamutski aparati in ambicije producentno-administrativnega mehanizma, ki opravlja neke vrste posebno nalogo med razdeljevalci financ in avtorji. Ta mehanizem poskuša kompromitirati tako razdeljevalce financ kot avtorje, da bi se tako izrazila njegova parazitska funkcija. Jugoslovanska kinematografija mora stagnirati, dokler obstajajo producentne hiše, kot so Avala, Sutjeska, Neoplanta, Viba. Tu smo pri spreminjanju naših odnosov do filmske obrti in tehnologije v celoti, kajti opraviti imamo z medijem, ki je zahtevnejši in bolj razvit od standardnega, pri čemer mora biti odločilna strokovna usposobljenost in prisotnost duha. Zdajšnji sistem odnosov v kinematografiji je nezadosten in v neprestani krizi tako v svetu kot pri nas. Prav ta sistem je vzrok za osupljivo povprečnost večine naših filmov, ki zaradi svoje togosti in neživljenjskosti nimajo bistvenega razloga za obstoj.

Nasprotje med filmom kot tržnim blagom in filmom kot kulturnim blagom je več kot očitno. Noben od obeh modelov filma sam po sebi ne zagotavlja tudi kvalitete. Naš proizvodni način je tako mešanica obeh modelov, vendar mešanica, v kateri nesrečno prevladuje prvi. V konjunkturnih temah prevladuje konfekcijsko izražanje, ki ga stimulirajo elementi prvega modela, čeprav naš način filmske proizvodnje zagotavlja, če ne celo terja, tudi uveljavljanje drugega proizvodnega modela. Žal pa se elementi tega modela vrednotijo v odločujočih krogih kot diletantizem, amaterizem, kot nekaj, kar je nevedno profesionalnega cineasta.

V Sloveniji so se težnje drugačnega, nekonvencionalnega filma prvič pokazale zlasti v amaterski proizvodnji druge polovice šestdesetih let. Takrat je obstajala želja, da se porajajoče mlade sile vpleje v profesionalno proizvodnjo eksperimentalnih filmov »par excellence«: to naj bi bil dokaz da je slovenska filmska proizvodnja odprta (alibi) vendar dokaz brez pravega razumevanja za globlje ozadje takega filmskega ustvarjanja. To se je dogajalo hladno, preračunljivo, naročeno ... V amaterskem filmu so gledali simpatično drznost mlade generacije, ki bi bila sijajen okrasek blede profesionalne proizvodnje. Nihče pa ni računal s »flash backom« neustreznega proizvodnega načina, ki je utesnjeval in hromil v amaterizmu začeti zamah. Povedano velja tudi za tiste redke primere, ki so se (bolj po naključju) pripetili še desetletje pozneje.

Kvalitetni premik v sami produkciji bo možen šele takrat, ko bo demistificirana iluzija »koščka svobode več« (do svojih sanj, želja, vizij, ki jih ni mogoče utesniti v predpisane obrazce ali ekrane) in vere v neko poslanstvo in ko bo filmsko (ne amatersko ali profesionalno) delovanje vneslo predvsem ideološke (in s tem tudi čisto filmske) inovacije; in seveda, ko bo demistificiran pojem amaterske produkcije kot demokratične umetnosti množic. To pa bo možno šele takrat, ko bodo množična sredstva komunikacije to produkcijo vključevala in bo njena javnost (ne pa produkcija) postala množična. Alternativni film bo dotlej v enakem položaju kot vse drugačne (avantgardne) umetnosti; to pa je v danem zgodovinskem trenutku položaj povsem obrobnega področja v širšem sistemu javnih aktivnosti.