

Zgodovina poosamosvojitvene filmske politike II

ŽIGA BRDNIK

2000–2009: V primežu tranzicijskih bojev

Prvi del poosamosvojitvene filmsko-politične sage, ki smo ga objavili v Ekranu maj/junij, je govoril predvsem o boju za obstanek na rob potisnjene slovenske filmske scene, ki je pogosto dojeta zgolj kot nepotrebna kolateralna škoda večjih kulturno-političnih bojev. Na podlagi ustnih pričevanj, ki sama po sebi sicer nosijo tudi lastne nekonsistentnosti, partikularnosti in mitologizacije, a nepopolno in pusto materijo iz tistega časa oživijo skozi pričevanja neposredno vpletenih, je izrisal boj za preživetje, ki se je zaradi vztrajnosti in enotnosti filmske scene končal uspešno: zakon o Filmskem skladu je bil sprejet, s čimer se je filmska stroka vsaj deloma osvobodila spon neizprosne strankarske politike. Slovenski film je preživel, še več, na prelomu tisočletja je postregel z doslej največjimi uspehi v mednarodnem prostoru, ki jih še do danes nismo presegli, saj so štirje od dvanajstih celovečercov, ki jih je sofinanciral Filmski sklad, doživeli mednarodno priznanje na najvišji ravni. Film **Kruh in mleko** (2001) Jana Cvitkovića si je na Mostri leta 2001 prislužil leva prihodnosti za najboljši prvenec; celovečerni prvenec Maje Weiss **Varuh meje** (2002) je bil pol leta kasneje na Berlinalu nagrajen za najbolj inovativen film v sekciji Panorama; **Ljubljana** (2002) Igorja Šterka je bila istega leta uvrščena v program Rotterdamskega filmskega festivala; nekaj mesecev kasneje pa je prav tako prvenec režiserke Hanne A. W. Slak **Slepa Pega** (2002) doživel mednarodno premiero na filmskem festivalu v švicarskem Locarnu.

»Slovenska filmska pomlad« oziroma pojav »novega slovenskega filma« je podrobno popisala tudi revija Ekran, katere pisci in piske so hkrati v jubilejni številki ob 40-letnici revije leta 2002 ugotavljali, da se to ni zgodilo toliko zaradi

obrata v filmski politiki, ki je film še naprej pretežno jemala kot »proračunski strošek« in filmarjem ter filmarkam zagotavljala »uborne« pogoje za delo in preživetje, temveč v marsičem politiki navkljub. Andrej Šprah je v članku »Ljubljana – novi angažirani film na Slovenskem« posredno na podlagi teh kriterijev tudi definiral »novost« generacije: »... v največji meri [se] nanaša na heterogenost avto(rskih) poetik, ki jim je – bolj kot paradigmatična sorodnost v pristopu in odnosu do filma – skupna odločenost 'za' film ter prepričanost v lastni ustvarjalni potencial.« Končno smo torej dobili prvo prodorno poosamosvojitveno generacijo filmskih avtorjev in avtoric, Cvitkoviču, Weissovi, Slakovi in Šterku pa bi med drugimi lahko prišteli še nekaj v prejšnjem desetletju vzniklih imen, kot sta Janez Burger in Damjan Kozole.

Rojstvo multipleksov in izvor mita o gledljivosti slovenskega filma

A v trenutku naraščanja kakovosti, ko bi domači film potreboval čim širšo podporo, hkrati potekata obsežna privatizacija in komercializacija kinematografske mreže ter odprtja multipleksov (prvi v Ljubljani leta 2001), ki platna selijo na obrobja mest in hkrati zapirajo kinodvorane v središčih, program pa v gonji za čim večjim blagajniškim izkupičkom polnijo predvsem s študijskimi veleuspešnicami, kot v članku »Multikompleks« v že omenjeni številki Ekрана piše Jurij Meden. O problematiki nepremišljene komercializacije prikazovalske mreže in hkratnem širjenju mita o slovenskem filmu je leta 2000 v reviji *Sodobnost* v članku s povednim naslovom »Slovenski filmsko-politični harakiri« pisal že Igor Koršič. Avtor zapisa prst uperi v medije, ki kot voda na mlin kapitalskim interesom in vladni ignoranci

širijo mit o slovenskem filmu, češ »da gre za nekaj sramotno nekvalitetnega, domačijskega, duhamornega, dolgočasnega, za normalno inteligenco žaljivega, za državo dragega, doma negledanega in v tujini necenjenega«, in da z njim upravlja »horda špekulantov dvomljive omike, ki jih zanima zgolj proračunski denar, od katerega se prav nesramno rede«.

Ta trdovratni mit dobro poznamo, saj ga lahko še danes slišimo kot »argument« proti zviševanju sredstev za film in v preteklem letu celo proti izplačevanju pogodbeno že potrjenih obveznosti do filmskih producentov. »Ni težko zaznati povezave med tako kritiko, zakonom, ki ne zaobjema reproduktivne kinematografije, distribucije in prikazovanja, in interesi hollywoodskega lobija. Ameriški distributerji si boljše situacije, kot jo imajo na slovenskem trgu, gotovo ne morejo zamisliti. Evropejci se o zadevi vsaj resno pogajajo, kot se je zgodilo na urugvajski rundi GATT. Dokopljejo se povprečno do 25 % lastnega tržišča. Mi pa se veselo dajemo na razpolago zastonj in v celoti in si iz naših in evropskih 4 % tržišča ne delamo skrbi [...]. Slovenski trg, če upoštevamo samo njegov tradicionalni del, prikazovanje v kinematografih, je vreden približno dvajset milijonov ameriških dolarjev. Od tega je morda okrog deset milijonov kosmatega prihodka za producete in distributerje. Kar je, ker gre za ameriški film in se praviloma pokrije že doma, skoraj vse čisti dobiček in kot tak seveda tudi za Američane nezanemarljiv.«

Ta mit o slovenskem filmu je kot kaže nastal ob znatnem sodelovanju akterjev komercializacije. Andrej Šprah v že omenjeni številki Ekрана v članku »Dolge noči praznosti ali imperij ne vrača ničesar« navaja na primer pomočnika direktorja Ljubljanskih kinematografov, ki so leta 2001 odprli prvi slovenski multipleks Kolosej Ljubljana, Sama Ruglja, ki je v knjigi *Sobotne filmske zgodbe*, zbirki njegovih kolumn iz časopisa Delo, zapisal: »Odobritev določenih projektov tudi na podlagi pozitivnega mnenja distributerjev in predvajalcev; smiselno je, da v izboru projektov sodeluje tudi distribucijski in predvajalski sektor, ki je zaradi stalnega spremljanja najbolj na tekočem s trendi v svetovni kinematografiji, hkrati pa neposredno sodeluje pri končni prodaji filma.« Šprah je v nadaljevanju pojasnil nenavadno povečanje »zanimanja« in »skrbi« za domači film s strani prikazovalcev, ki so si brez kakršnegakoli vložka v slovenski film že takrat delili pol dobička od prodanih vstopnic: »Gre za očitno tendenco, da bi kapital posegel tudi v vsebinsko strukturiranje domačega filma, od katerega ima nesporno neposredno korist. Denar naj seveda še naprej daje država, dobiček pa bodo pobirali najbolj iznajdljivi.« Spomnimo, prokurist podjetja Ljubljanski

kinematografi je bil takrat Sergej Racman, eden od ustanoviteljev KD Group, sicer solastnika Ljubljanskih kinematografov, ki je v naslednjih letih izvedel menedžerski prevzem Koloseja in – kot poročajo številni slovenski mediji – pri tem ter kasnejših spornih poslih in menjavah lastništva oškodoval več upnikov, iztisnil delničarje podjetja in kasneje vedno bolj stiskal tudi filmske distributerje, od katerih so nekateri v prejšnjem desetletju z njim tudi prenehali sodelovati.

Kot za spletno stran Zofijinih ljubimcev v članku »Mariborsko kinematografsko mrtvilo« poroča Boštjan Lah, se je podobno dogajalo tudi v Mariboru, ki je kot drugo največje mesto utrpelo največji kinematografski udarec, saj še danes ne premore mestne kinodvorane z rednim raznolikim kinoprogramom, ki se ne bi ravnal zgolj po komercialni uspešnosti. KD Group je kupil tri četrtine lastništva v Kinematografih Maribor (eno četrtino je obdržala Mestna občina Maribor) in hkrati z odprtjem multipleksa Kolosej leta 2002 – ta za razliko od Ljubljane ni postavljen na obrobje mesta, ampak blizu mestnega središča ob reki Dravi – zaprl dve mestni kinodvorani Partizan in Gledališče, v prihodnjih letih pa domnevno zaradi slabe obiskanosti še kino Udarnik, ki ga je kasneje neuspešno skušal še enkrat obuditi. Ker je svoj multipleks nekaj let kasneje v mestu odprl tudi Planet Tuš, ima Maribor še danes največ kinodvoran na prebivalca v Sloveniji, a paradoksnost niti ena ni namenjena rednemu programu umetniškega, dokumentarnega, kinotečnega, evropskega, slovenskega, eksperimentalnega filma, skratka vseh zvrsti, ki ne najdejo mesta v multipleksih – razen ko njihovi lastniki ali upravniki ob redkih priložnostih presodijo, da se jim to tako ali drugače izplača. Še posebej zanimiva je zgodba kina Udarnik, ki se je vmes znašel tudi v postopku denacionalizacije in – podobno kot Partizan – na koncu, ko se je tudi mariborska občina odrekla uveljavljanju lastninske pravice, pristal na paradržavni agenciji Družba za svetovanje in upravljanje (DSU). Kljub temu da je iniciativa trinajstih kulturnikov in kulturnic iz različnih društev ustanovila Zavod Udarnik in leta 2010 v dvorani znova uspešno vzpostavila redni filmski program z vsemi navedenimi programskimi segmenti in številnimi drugimi kulturnimi dogodki ter pridobila tudi status zavoda v javnem interesu, s čimer bi ji morala pripadati javna kulturna infrastruktura, je DSU zavodu računala najemnino, v prostor pa ni vlagala ničesar. Rezultat je danes tak, da zadnja mestna kinodvorana v Mariboru in ena najlepših v državi, nastala tudi po načrtih arhitekta Vladimirja Šubica – učenca Jožeta Plečnika in avtorja ljubljanskega nebotičnika –, propada,

zaradi nezavarovanih vhodov pa so vanjo letos vdrla vandali ter uničili notranjost in filmsko platno.

Ker za to ni skrbela urejena filmska politika, so že pred mariborsko v različnih mestih zaživele podobne civilne iniciative filmskih ljubiteljev in ljubiteljic, ki so zahtevale mestne kinodvorane z bolj raznolikim in umetniškim filmskim programom. Prvo je bilo Celje, kjer je leta 2004 »skromna ekipa« zagnala projekt obuditev mestnega kina Metropol, ki je bil podobno kot v Ljubljani in Mariboru zaprt leta 2002 po odprtju multipleksa na obrobju mesta, a v tem primeru ne Koloseja, ampak Planeta Tuš, se v članku »Deželni kino Metropol« spominja Samo Seničar, programski vodja kina. Lastnik Planeta Tuš je bilo podjetje Mirka Tuša Engrotuš, ki je prej tudi kupilo Celjske kinematografe, lastnike Metropol in še dveh preostalih kinodvoran Dom in Union. Vse tri je po odprtju multipleksa zaprlo in se po podobni poslovni logiki spustilo v boj s Kolosejem, najbolj vidno prav v zgoraj omenjenem Mariboru, ki je edini dobil oba multipleksa. Društvo Filter, večinoma prepuščeno samo sebi in lastni iznajdljivosti, še danes uspešno vodi mestni kino Metropol in je bilo tudi že nagrajeno kot najboljši kino meseca v evropski mreži Europa Cinemas.

V Ljubljani je zgodbo umetniškega kina Kinodvor, poleg Šiške edinega preostalega v javni lasti, najprej zagnala ekipa, ki je pred tem že uspešno revitalizirala Slovensko kinoteko. Ko se je leta 2008 po menjavi oblasti na državni ravni zamenjalo tudi vodstvo Kinoteke, je Kinodvor sprva zaprlo, a je pobudo takoj prevzela nekdanja kinotečna ekipa ob podpori številnih drugih filmskih entuziastov in entuziastk ter nagovorila ljubljansko občino, ki se je odločila, da bo zavzela veliko bolj proaktivno vlogo kot mariborska ali celjska. »Filmska civilna družba se je povezala in nagovorila mesto, da bi v Ljubljani še naprej obstal kino, namenjen kakovostnemu programu. Preostala mestna kinematografa Vič in Komuna sta namreč obratovala pod Kolosejem in je bil s tem bolj ali manj pogojen tudi njun program,« se je leta 2018 ob desetletnici Kinodvora v intervjuju za Ekran spominjala njegova prva in takratna direktorica Nina Peče. Kinodvor je za razliko od Udarnika in Metropol postal javni zavod, ki je bil sprva v celoti – vključno s plačami zaposlenih in obratovalnimi stroški – financiran iz občinskega proračuna, zdaj pa polovico svojih stroškov krije sam z zaslužkom od vstopnic, izposoje opreme in drugimi prihodki od projektov in programov. »Po izkušnjah, ki jih imava s Koenom (Van Daelejem, direktoričinim pomočnikom za program, op. a.) in sva jih imela že od prej s festivalov in drugih aktivnosti

pred Kinodvorom, je politična volja in podpora občine kot ustanovitelja ključna. Tisti, ki imajo mesto, sposobno takšne odločitve in organiziranja, lahko imajo pogoje za dobro delovanje,« je dodala Nina Peče. Kinodvor, Metropol in Udarnik so bili leta 2010 tudi soustanovitelji Art kino mreže Slovenije, ki se je samoorganizirala iz različno vodenih (od občinskih javnih zavodov do društev in samostojnih podjetnikov) preostalih delujočih kinodvoran po Sloveniji in danes šteje 27 članov.

Deli in vladaj

Poleg komercialnih apetitov po filmski pogači se je v skladu z uspehi slovenskega filma očitno povečal tudi apetit po večjem političnem vplivu, kar omogočajo številne luknje v zakonodajno in infrastrukturno za silo zakrpanem filmskem področju ter necelovit pristop pri urejanju filmske politike. Sicer razlaščeni, prekarizirani in brezdomni so filmarji in filmarke lahko nekoliko zadihali v okviru vsaj približno vnaprej znanih kriterijev financiranja in produciranja, hkrati pa je kaotično in filmu neprijazno prvo desetletje začrtalo tudi nerešene konflikte, nekonsistentnosti in nepravilnosti, ki so še naprej narekivale (ne)uspeh slovenske filmske politike in ga deloma še danes. Prelom tisočletja za slovenski film zato ni bil nič manj buren kot težavni začetki, kvečjemu še bolj, saj je prinesel nekaj pomembnih dosežkov, hkrati pa dokončno izkristaliziral – kot se vedno bolj kaže velikokrat namerne – nedoslednosti filmske politike, ki je tako še naprej močno odvisna od notranjepolitičnih zatišij in viharjev, interesov in protislovij. Če je v prvem desetletju filmska scena vsaj po pričevanjih sodeč v veliki meri stopila skupaj – kar se običajno zgodi v trenutkih odločitve za (ne)obstoj –, pa se zdi, da so tovrstne politične peripetije in boji za privilegije v drugem desetletju po osamosvojitvi veliko bolj načeli enotnost filmskih vrst, ki so se v boju za mesto pri koritu pogosto razbile na dva ali več taborov. To pa je bila v skladu z znano politično paradigmo »deli in vladaj« kakopak voda na mlin političnim odločevalcem, ki so tako lažje uveljavljali svoj vpliv ali ignoranco.

Luknje slovenske filmske politike, ki so jih ali jih bodo slej ali prej morali priznati tudi politiki in političarke, so bile bolj ali manj jasne že takoj na začetku tisočletja, a so jih boji za lastno veljavo, politične zasluge, odločevalske stolčke in finančna sredstva vedno znova grobo obklesali in nekatere premikali na kasnejši čas ali v nejasno prihodnost, kar se še vedno dogaja, saj dve desetletji kasneje vse še niso razrešene. Igor Koršič, ki je velikokrat kot poznavalec filmskega

področja nastopal v vlogi svetovalca politike ali kot strokovni član raznih odborov in komisij, se spominja: »Bil sem naiven, ko sem mislil, da pri nas obstaja želja po evropski filmski politiki, in da bodo oblasti, če se jim posreduje podatke, to tako pograbile in izvedle. Pri tem sem se seveda strahotno motil, ker je ogromno sil uperjenih proti temu.«

V že omenjenem članku iz leta 2000 našteva priporočila strokovne komisije Sveta Evrope slovenski vladi v zvezi s filmsko politiko: »Skleniti sporazume med Filmskim skladi RS in RTVS; ustvariti ustrezne pogoje za izboljšanje mednarodnega sodelovanja; uvesti mrežo kinodvoran z repertoarnim načrtom za umetniške filme; vključiti kulturne vidike na osrednje mesto v politiki javnih občil, npr. vnos določenega deleža kulturnih programov v domačo medijsko produkcijo; vključiti medijske vidike na osrednje mesto v kulturni politiki; okrepiti sodelovanje med RTV in kulturnimi ustanovami; zavedati se potenciala novih medijev za kulturo.« In dodaja, da bi moral revidiran zakon o filmu, ki naj bi bil takrat v pripravi, a ni bil nikoli sprejet in obravnavan, precej natančno določiti pravila igre na dokaj zapletenem avdiovizualnem področju in opredeliti naslednja področja: »Kvota domačega programa na televizijah, v kinih in videoizposojevalnicah; fiskalne olajšave za tiste, ki vlagajo v domači film ali v filmsko infrastrukturo; ustanovitev državne finančne ustanove, ki naj omogoča normalno finančno poslovanje v filmski produkciji; stimulacije distribucije in prikazovanja slovenskega in evropskega filma z davčnimi olajšavami in/ali drugače; pospeševanje povezovanja z Evropo in ne zaviranje le-tega; podpora izgradnje filmske in ostale avdiovizualne infrastrukture; povrnitev dolgov, ki jih država dolguje slovenskemu filmu na račun odvzete cerkve Sv. Jožefa; izpopolnitev filmske šole z manjkajočimi študijskimi programi in zagotovitev njenega normalnega poslovanja; sistem za denarno stimulacijo kakovosti in gledanosti filma; namenska obdavčitev kinovstopnic, videoizposoje in oglaševalskih spotov.«

Do takšne celovite rešitve filmskega področja nikoli ni prišlo, zato se do danes posamezne našteje segmente rešuje parcialno, zaradi česar se pojavljajo vedno nove preglavice in nedoslednosti v kaotičnem naboru poskusov ureditve tega v prejšnjem desetletju skoraj ubožošanega področja, ko delne rešitve prinesejo določen preboj, a se nato zaradi necelovitega in ne dolgoročno zastavljenega pristopa zaustavijo ali obrnejo celo v negativen trend. Tako smo na primer končno dobili zametke polnokrvnega filmskega centra, ki pa je omogočal prevelik vpliv hitro menjajočih se posameznikov na mestu direktorja sklada (kot piše Vlado Škafar v Ekranu

v letih 2001 in 2002) in prek večinsko od vlade imenovanega nadzornega sveta (kot v analizi *Slovenski poosamosvojitveni film* piše Matic Majcen) ter hkrati preveč ozko nacionalno obarvan in arbitrarnosti odločevalcev prepuščen nabor kriterijev (kot prav tako ugotavlja Majcen). Ob tem ni urejal dostopnosti kinodvoran javnosti, zaradi česar so – kot smo podrobneje opisali zgoraj – slednje hkrati z vznikom tako imenovanih multipleksov pod težo tajkunskih poskusov monopolizacije trga in špekulativnih poslov začele ugašati kot sveče v hladnem jesenskem vetru.

Slovenski film je dobil tudi novo tehnično bazo in studio Viba, a ob tem ni dobro premislil njegove ureditve v obliki javnega zavoda, kar je v članku »Slovenski film in avdiovizualna industrija«, objavljenem leta 2002 v Ekranu, podrobno razdelal Silvan Furlan. »Filmski studio Viba film je namreč potencialno takšna oblika tehničnega servisa, ki v veliki meri lahko deluje tudi na konkurenčnem tržišču, še posebej danes, ko živimo v času novih tehnologij in digitalizacije in ko se tudi že pri nas pojavljajo vzporedni nastavki tehničnih servisov v zasebni lasti. Seveda pa bi tudi za Filmski studio Viba film kot gospodarski subjekt (v prihodnje pa morda tudi za druge oblike gospodarskih subjektov na področju avdiovizualne industrije) še vedno obstajale državne pomoči, vendar ne kot oblike 'avtomatičnega' financiranja oziroma sofinanciranja, ampak kot garancije za pokrivanje tistih stroškov, ki so povezani s specifičnimi uslugami pri realizaciji nacionalnega programa, v skrajnem primeru za pokrivanje tistih utemeljenih primanjkljajev, ki bi lahko resno ogrozili obstoj nacionalne avdiovizualne industrije oziroma realizacijo nacionalno pomembnih avdiovizualnih vsebin. In, ne nazadnje, državne pomoči kot stimulacije za razvoj na področju avdiovizualne industrije.« Viba še vedno deluje kot javni zavod, ki pa svoje storitve zaradi nezadostnega financiranja ponuja na trgu, stimulacij za razvoj področja s strani države pa že dolgo ni več, kar se odraža v vedno daljših čakalnih vrstah in pomanjkanju opreme prav za realizacijo nacionalnega filmskega programa – filmi na študijske kapacitete čakajo tudi po leto in pol, kot v intervjuju v tej številki Ekрана navaja režiser Darko Sinko.

Tudi o subvencijah gostujočim produkcijam na slovenskih tleh se je takrat že govorilo, nas je opomnil Koršič, a je predlog iz njemu nerazumljivih razlogov za kar nekaj let ostal pospravljen v predalu državne uradnice, od koder so ga rešili in po pritiskih tudi sprejeli šele pred nekaj leti. Brez boja, kot je pojasnil Metod Pevec, pa na začetku desetletja ni šlo niti pri dveh odstotkih proračuna, ki jih mora neodvisni

filmski produkciji nameniti RTV Slovenija. »Nikoli ne bom pozabil, kako sta ta dva odstotka visela v zraku. Vse je kazalo, da bosta padla zaradi ene same besede v predlogu: 'zlasti'. Na tej besedi je visel vsaj milijon evrov letno. Podtakniti so nam hoteli, da bo RTV financirala 'zlasti programe slovenske kinematografije', da bi lahko potem financirali lastne programe. A vprašali smo se, kaj ta zlasti sploh pomeni: 90 ali 50 odstotkov ...? Podrli smo ga na čisto zadnji seji odbora za kulturo, ko je Martin Srebotnjak dokazal, da zakon ne sme biti napisan tako ohlapno, da njegovo tolmačenje omogoča več kot 50-odstotni razpon. Tako daleč smo se včasih morali spuščati in se naučiti brati pasti naših 'partnerjev'. To je ta igra, bolje rečeno izigravanje, ki se ga gredo v slovenskem parlamentu.«

Fantastični cirkus filmskih razpisov

Najbolj kruto je luknje v sistemu izkusil film, ki je zaradi tega nastajal skoraj vse obravnavano desetletje: režiser Janez Burger se je po velikem uspehu prvenca **V Ieru** (1999) in dobrem sprejetju **Ruševin** (2004) lotil svojega tretjega celovečernega projekta **Circus Fantasticus** (2010). Film je bil leta 2003 sprejet v sofinanciranje Filmskega sklada, po razveljavitvi razpisa pa je ponovno kandidiral in bil najbolje ocenjen izmed vseh prijavljenih projektov, piše Matic Majcen v knjigi *Slovenski poosamosvojitveni film*. A sklad je realizacijo projekta prestavil, ker naj zanj ne bi imel denarja, sprejet pa je bil film Matjaža Klopčiča **Ljubljana je ljubljena** (2005), ki je na razpisu prejel manj točk. Po zamenjavi oblasti, ki je prinesla tudi serijo zamenjav treh direktorjev sklada v dveh letih, film na razpisu dvakrat zapored naenkrat ni več zadostoval kriterijem za sofinanciranje, čeprav je scenarij zanj prejel scenaristično nagrado v Solunu in se uvrstil celo v polfinale scenarističnega natečaja filmskega festivala v Sundanceu; in čeprav je v drugo vključil ime producentke Els Vandevorst iz podjetja Isabella Films, ki je bila pred tem kot koproducentka podpisana pod tri odmevne filme Larsa von Trierja: **Plesalka v temi** (Dancer in the Dark, 2000), **Dogville** (2003) in **Manderlay** (2005). »Te zavrnitve so se dogajale v času, ko je na instituciji deloval predsednik nadzornega sveta in v. d. direktorja Igor Prodnik, ki je bil viden kot člen v verigi politično nastavljenih akterjev vladajoče stranke SDS v kulturi,« po članku Aleša Čara in Zdenka Vrdlovca iz časopisa Dnevnik povzema Majcen. In dodaja citat Nike Bohinc iz Ekрана, da je takrat velik del slovenske filmske produkcije doživljal krizo, saj je (podobno kot lani pod istim predsednikom vlade in istim ministrom za kulturo, op. a.) »že tako maloštevilna

produkcija (...) popolnoma zastala«. O tem pričajo tudi drugi podobni primeri uveljavljenih režiserjev: med njimi Majcen navaja Damjana Kozoleta, katerega ambiciozno zastavljen mednarodni projekt **Temna stran zemlje**, prav tako nagrajen na scenaristični delavnici v Sarajevu in v Solunu, med letoma 2005 in 2007 ni bil sprejet v sofinanciranje s preprostimi razlogom, da naj ne bi bil »dovolj slovenski«.

Podrobnosti takratne situacije nam je razkril Koršič, tedanji predsednik Društva filmskih ustvarjalcev. »Kršili so zakone pri sestavljanju filmskega programa, saj je bil ta verjetno diktiran kar od Janše samega. Dva predstavnika vlade sta takrat uveljavljala njegovo voljo v filmskem skladu, in ko je predstavnica ministrstva za finance javno protestirala, da delajo protizakonito, so preprosto ustavili produkcijo. Svoj mandat sem začel politično nevtralnno, saj sem na drugi strani napačno pričakoval normalno desno politiko. Ko so me želeli pridobiti za svoje rabote, sem se temu uprl, zato so me proglasili za sovražnika. Simonitiju sem predlagal, da vzpostavi tajno diplomacijo ne glede na politična nasprotovanja, saj gre verjetno obojim – tako ministrstvu kot društvu – za to, da se filmska produkcija nadaljuje. Pristal je na moj predlog in tako sva se dobila vsak s svojo delegacijo. Z menoj sta bila dva producenta, z njim pa Filip Robar Dorin in še nekdo z ministrstva za pravosodje. Edino, kar je na teh čudnih 'pogajanjih' delal Simoniti, je bilo ponavljanje zahteve, da podpišem nezakoniti filmski program, ki je bil sprejet mimo upravnih odborov in diktiran s strani politike. Dolgo sem se upiral, potem pa so me že moji začeli napadati, da s tem oviram nadaljevanje filmske produkcije. Ker nisem imel nobenega pooblastila za podpisovanje, moj podpis ni pomenil nič, razen njim mogoče, da so s tem koga prevarali. Predstavnika ministrstva za pravosodje sem vprašal, ali bo vladna komisija za zakonodajo prepoznala nezakonitost programa in ga pred obravnavo na vladi zavrnila. Predvideval je, da se bo tako zgodilo, zato sem program podpisal. Ampak zadeva je na komisiji in vladi šla gladko skozi, filmska produkcija pa se je tako znova začela po nelegalnem programu – na veliko jezo, tudi do mene, tistih, ki niso bili sprejeti, ker so upali na ponovitev postopka. Potem smo vložili vse sorte pritožb in prijav, ampak iz vsega skupaj ni bilo nič, čeprav je bilo vse skupaj eklatantno protizakonito.« Dodal je še, da lahko našteje vsaj štiri višje državne uradnike, ki so mu v različnih časih – tako samoupravnih kot demokratičnih – govorili, da bodo odločali, kdo bo smel snemati filme – in celo kdo bo smel objavljati o filmu.

Da politični nasprotniki omenjene stranke pri tovrstnih iskanjih lukenj v sistemu niso nedolžni, kot pravi Koršič,

priča primer, ki velja skorajda za vzorčnega pri diskreditiranju slovenskega filma in o razkošnosti snemanja katerega imajo tudi ustvarjalci še danes kaj za povedati. To je znameniti filmski »flop« režiserja Gorana Vojnoviča **Piran – Pirano** (2010), ki so ga najprej zavrnila tri različne komisije treh različnih direktorjev sklada. »Za tem naj bi predsednica nadzornega sveta Marjetica Mahne poskušala prepričati takratno direktorico sklada Jelko Stergel, da film skupaj z **Arheom** (2011) Jana Cvitkoviča, še enim filmom, ki ga je komisija odsvetovala, uvrsti v program. Stergelova se je pritiskom deloma uklonila in je *Arheo* sprejela v financiranje, pri filmu *Piran – Pirano* pa se niti Jelka Stergel niti komisija nista dali prepričati, da bi scenarij utegnil zadostovati za vsaj za silo gledljiv film,« v zadnjem delu članek Frančka Rudolfa *Nadzorni sveti* iz Mladine navaja Majcen. »Nadzorni svet je zato odstavil direktorico, potem pa dvakrat zamenjal komisijo, nato pa je tretja film vendarle ocenila pozitivno.« Še več, projekt je v konkurenci z bolj uveljavljenimi avtorji prejel celo najvišje sofinanciranje tistega leta in enega najvišjih sploh, ki je znašalo več kot 920.000 evrov. Na ljubljanski premieri filma leta 2010 je bila med drugimi prisotna tudi takratna ministrica za notranje zadeve iz stranke LDS Katarina Kresal, ki se je Vojnoviču v bran postavila tudi, ko ga je direktor policije Matjaž Šinkovec pol leta pred sprejetjem filma v sofinanciranje z dopisom pozval na zaslišanje zaradi žaljivk na račun policije v njegovem romanu *Čefurji raus*. Od takrat sta »režiser in ministrica v javnosti večkrat izkazala povezanost«, po članku Igorja Bratoža *Klepet pisatelja in ministrice* iz Dela navaja Majcen in dodaja, da se Vojnovič od »političnih povezav in skupnih javnih dogodkov nikoli [ni] izrecno distanciral«. Omeniti še velja, da je na premiero filma prišel tudi predsednik državnega zbora dr. Pavel Gantar, ki je bil takrat član stranke Zares, kateri je pripadala tudi predsednica nadzornega sveta Mahne.

Skeptični zaključek

Drugo desetletje slovenske poosamosvojitvene filmske politike se je leta 2000 začelo s temačno napovedjo Koršiča: »Da, prav ste razumeli: Slovenija že nekaj časa vztrajno izvaja filmski in s tem kulturni harakiri. Hkrati si pa še reže enega vitalnih gospodarskih udov, recimo nogo. Prav kmalu ji bo uspelo pripeljati projekt do konca.« Kot bi članek pisal danes, je Koršič takrat sklenil, da filmska politika nastaja v duhu *laissez faire* liberalizma, ki film razume zgolj kot *pop-corn* ali proračunski strošek: »Politika še niti približno ni dojela gospodarskega in kulturnega bistva in s tem potenciala filma in

s tem pogojev, v katerih bi morala delovati uspešna kinematografija.« Ključna ugotovitev, ki povzema takratno stanje, pa se glasi: »Celotne kinematografije ne obravnavajo kot dokaj zapletenega sistema, kjer je zajetje reproduktivne kinematografije (distribucija in kinodvorane), videotrga in televizij in silovito razširjajočih se novih tehnologij odločilno za tržni in kulturni uspeh domače filmske proizvodnje /.../ In vendar pri taki medijsko podprti politiki kljub vsemu verjetno ne gre za kaj tako spoštljivega, kot je načrtno delovanje s ciljem. Prej je harakiri slovenske filmske politike posledica kronične netransparentnosti in neupoštevanja stroke. S tem ne želim stroke mistificirati. Gre za nekaj knjig in drugih publikacij, ki jih je treba prebrati in razumeti. In za približno predstavo o tem, kaj pomeni snemati in prodajati filme.« Rešitev takrat ni manjkalo. Furlan je v omenjenem članku za Ekran jasno definiral ugotovitve, o katerih se še danes pogovarjamo in ki so bistveno zaznamovale tudi obravnavano desetletje: da je interes na področju filma tudi gospodarski in ne le kulturni; da se je treba uskladiti z evropsko zakonodajo, a pri tem ne pozabiti na slovenske specifične; da avdiovizualno področje zahteva učinkovito povezovanje in nadgrajevanje z upoštevanjem razločevalnih potez, ne pa križanja interesnih sfer in monopolističnih teženj; da morajo neodvisni producenti prevzeti večjo moralno in materialno odgovornost ter vlogo kreativnih proizvajalcev, ne le bolj ali manj korektnih izvajalcev; in da bi se moral Filmski sklad preoblikovati v Sklad za avdiovizualne umetnosti s čim bolj transparentnimi, demokratičnimi in elastičnimi pravili delovanja. Zaključili bi lahko torej z mislijo Nine Peče, da je politična volja za ureditev filmskega področja žal še vedno ključnega pomena, pri tem pa se nalezli tudi Koršičeve skeepse, da z naivnim pričakovanjem, da glede tega v politiki dejansko obstaja želja, nismo in verjetno tudi ne bomo daleč prišli. ■