

1. Trenutki preloma: uvod

Slovenski film se je po osamosvojitvi države od jugoslovanske tvorbe znašel v zelo specifičnem in pomembnem obdobju svojega obstoja. Prelomnega leta 1991 je po ukinitvi distribucijskega podjetja Vesna film in produkcijskega podjetja Viba film ob vseh političnih spremembah prišlo do velikega preobrata v načinu, kako v Sloveniji nastajajo celovečerni filmi. Nekdanji jugoslovanski sistem centraliziranih republiških producentov je zamenjal sistem zasebnih, neodvisnih producentov, ki se za javno finančno podporo za svoje projekte prijavljajo na razpise državnih institucij. V prvih treh letih je to vlogo neposredno prevzelo *Ministrstvo za kulturo*, leta 1994 pa je država ustanovila *Filmski sklad Republike Slovenije*. Omenjena institucija je nato 16 let igrala vlogo specializirane institucije za podeljevanje javnih sredstev neodvisnim producentom in drugim akterjem s področja filma. Leta 2010 se je sklad s preoblikovanjem v *Slovenski filmski center* prvič odločneje predručil, s čimer se je zaključilo začetno obdobje filma v samostojni državi.

Seveda pa film ni izoliran družbeni pojav, temveč je močno vpet v širše politične, gospodarske, kulturne, zgodovinske in druge tokove, ki ga obkrožajo, in v tem smislu je bilo omenjeno obdobje za slovenski narod še toliko pomembnejše kot za film sam. Rudi Rizman (1991) je zapisal, da nacionalna identiteta v takšnih obdobjih doživi odločilno transformacijo in prav to se je v slovenskem kulturnem prostoru začelo dogajati neposredno po razpadu skupne jugoslovanske tvorbe. Element, ali bolje rečeno kar imperativ nacionalnosti, ki tli v nas, takrat potrebuje redefinicijo, razčiščevanje, umestitev v nove perspektive in postavljanje naproti novo vzhajajočim obzorjem, in vzporedni procesi v filmski produkciji so zgolj podaljšek ter posledica teh širših družbenih procesov.

Opisano obdobje v slovenskem filmu med letoma 1991 in 2010 in procesi, ki so se v njem odvijali takrat, so služili kot osnova za raziskave, objav-

ljene v tej knjigi. Glavnina pristopov, ki jih bom zagovarjal in uporabljal, izhaja iz konstrukcionistično-modernistične veje preučevanja nacionalizma, kot jo v svoji razdelitvi definira Anthony D. Smith (2005, 67). Prednost tej veji dajem zato, ker nam lahko prav najbolj neposredno razloži mehanizme, s katerimi se stalno vzdržujejo medsebojne prepoznave in se dolgoročno ohranja ideja naroda, če parafraziram izrazje Jožeta Vogrinca (2007, 316). Tovrstna ideološka prepoznavna in posledična reprodukcija je ključni moment stalnega konstituiranja nacionalnega subjekta in razlog, zakaj se lahko narodi ohranjajo daljša časovna obdobja kot nekakšna nit brez konca, kot pravi Louis Althusser (2000, 57). Konstrukcionistično-modernistična veja preučevanja nacionalizma v tej luči trdi, da narodi niso samo relativno nedaven zgodovinski pojav, temveč v večji meri skonstruiran iz poljubnega gradiva tako iz zgodovine kot sedanjosti. To je ideja, ki jo bom med raziskavo prenesel na film kot tisti segment nacionalne kulturne produkcije, kjer se tovrstne ideje uprizarjajo, materializirajo in reproducirajo. Mislim, da lahko film kot umetniško in institucionalno prakso, ki ima neizogibne stike z aktualno družbeno realnostjo, v času družbenega predružačenja vidimo kot prostor intenzivnega artikuliranja in opredeljevanja do vprašanj nacionalne identitete, to pa se odvije zaradi več razlogov: najprej zato, ker tovrstne tematike takrat že tako zasedajo osrednji prostor v javnosti, a tudi zaradi kulturne politike, osebnih motivov, nedvomno tudi zaradi tržnega vidika. Vsekakor takšna opredeljevanja – to je moja teza, ki jo bom poskušal dokazati v tej knjigi – predstavljajo odločilno potezo filmske produkcije po osamosvojitvi.

Trdim, da je nacionalno filmsko produkcijo v takšnem obdobju možno v ideološkem, produkcijskem, tekstualnem in recepcijskem smislu opisati pod zgodovinsko specifično oznako »poosamosvojitveni film«. Zato bodo na tapeti trije ločeni raziskovalni objekti: narod, (slovenska) družbena tranzicija in film. Vsaka izmed teh entitet v izhodišču leži na svojem koncu pomenskega in teoretskega spektra – film v polju umetnosti, teoretske raziskave naroda in nacionalizma pod okriljem sociologije, tranzicija pa ob teoretskih razsežnostih opisuje predvsem konkretne družbene procese v določenem zgodovinskem trenutku. Vsi trije elementi pa zaradi neločljivih vezi med filmom kot umetniško prakso ter aktualno družbeno realnostjo, ki ga obdaja (in ki tvori njegovo spreminjanje), tvorijo legitimen in relevanten predmet skupne akademske analize.

Procese konstrukcije slovenske nacionalne identitete, kakor so se odvijali v slovenskem poosamosvojitvenem filmu, bom preučeval v treh sklopih, ki

bodo obenem tvorili tudi glavna poglavja knjige. Po opredelitvi teoretskega ozadja se bom v prvi analizi osredotočil na produkcijski aspekt slovenskega poosamosvojitvenega filma, natančneje, na delovanje ključne institucije, ki je finančno podprla večino osrednjih in najpomembnejših filmskih del v tem obdobju, torej Filmskega sklada Republike Slovenije. Obravnaval ga bom kot tistega akterja v procesu nastanka umetniških del, ki filtrira objekte skozi svoj sistem in v skladu z določeno vrednotno shemo odloča o tem, kateri objekti bodo prešli njegovo sito in kateri ne. V skladu s tem bom na Filmski sklad RS kot ključno točko v tem procesu apliciral koncept vratarja oz. *gatekeeperja* (Hirsch 1972, Alexander 2003). Raziskovalno vprašanje, na katerega bom iskal odgovor, je: kakšno vlogo ima Filmski sklad kot vratar pri določanju položaja filma kot umetnosti nacionalnega pomena? Pri tovrstni analizi se bo pokazalo, ali sta (in na kakšen način) pojma umetnosti in naroda v tem obdobju prepletena in prežeta z medsebojnim učinkovanjem ali pa sta kljub tranzicijskemu okolju vendarle popolnoma neodvisna. V tem poglavju bom Filmski sklad RS kot javno institucijo analiziral primarno s pomočjo različnih aktov in dokumentov (statut, zapisniki komisij, pravilniki, letna poročila, sporočila za javnost), ki uravnavajo njegovo dejavnost in ga določajo kot vratarja pri odločanju o financiranju filmske produkcije. V tem poglavju bom pustil odprto možnost, da na raziskovalno vprašanje zaradi pomanjkanja virov, ki osvetlujejo interno delovanje Filmskega sklada, ne bo možno v popolnosti odgovoriti. V vsakem primeru pa je, še preden bi do tja prišel, potrebno raziskati, kakšne vzvode ta institucija dejansko ima pri določanju tega, kdo sredstva dobi in kdo »ostane zunaj«. Šele na ta način bo možno odgovoriti tudi na vprašanje, ali je producent oziroma filmski ustvarjalec v poosamosvojitvenem obdobju z večjo verjetnostjo prišel do javnih sredstev za svojo produkcijo, če je ustrezal pojmovanju »nacionalnega interesa« v polju kulturne, natančneje filmske produkcije.

V drugi raziskavi bom preverjal, v kolikšni meri se tranzicijsko pojavljanje vprašanj nacionalne identitete dejansko odraža v filmu po osamosvojitvi. Zdenko Vrdlovec (1988) je še tik pred osamosvojitvijo ugotavljal, da se je slovenski film tistega časa na tekstualni ravni še vedno pogosto vračal v čas neposredno po drugi svetovni vojni in je kljub množtvu bolj aktualnih dogajanj še vedno reflektiral in problematiziral socialistično revolucijo in njene posledice. Če je slovenski poosamosvojitveni film dejansko ideološko in tekstualno utemeljen na drugačnih temeljih, potem je potrebno raziskati, kateri čas je potemtakem predstavljal najpogostejšo točko zgodovinske retrospekcije, ki je osnova spominjanja skupne preteklosti, kot se odraža na filmu. Kot drugo, če je nacionalna identiteta utemeljena kot relacijska in se

konstituira v odnosu do Drugega (Hall 1996), potem je potrebno raziskati, ali se ta novi Drugi dejansko začne po osamosvojitvi pogosteje pojavljati v filmu, kdo sploh je ta novi Drugi in na kakšen način se tam pojavlja. Za raziskovanje teh dveh vprašanj bom uporabil kvantitativno analizo vsebine, kot so jo vzpostavili in opisovali Berelson (1952), Holsti (1969) in Krippendorff (1980). Kot pravi Kim Christian Schrøder (2002), lahko ravno ta metoda raziskovanja »služi potrjevanju in spodbijanju intuitivnih percepcij, s tem ko priskrbi sistematičen opis večjega nabora medijskih diskurzov v številkah, ki izražajo frekvenco in vidnost določenih tekstualnih značilnosti.« Osredotočil se bom na vrsto partikularnih elementov, ki segajo od analize diegetskega časa in prostora, do jezika, narečja, osebnih karakteristik glavnih likov itd. S tem bom odgovoril na vprašanja, kot so: če se je slovenski film po osamosvojitvi v svojih naracijah vračal v določeno zgodovinsko obdobje, katero obdobje je najverjetneje to bilo? Če so ti filmi pogledali onkraj meja novonastale države, v katere geografske entitete? Če se v njem pojavljajo druge nacionalne skupine, katere so? Vzorec filmov bodo sestavljali slovenski celovečerni igrani filmi, ki jih je sofinanciral Filmski sklad (izključujoč mednarodne koprodukcije) med letoma 1994 in 2010. Pri kvantitativni analizi vizualnih materialov so rezultati odvisni predvsem od kakovosti raziskovalčevega branja podob in pretvarjanja teh podatkov v številke, zato bo argumentacija posameznih odločitev za veljavnost rezultatov tu ključna.

V tretji raziskavi se bom osredotočil na študije primera petih najbolj gledanih slovenskih filmov po osamosvojitvi. Gledanost je kot kriterij izbora izbrana zato, ker obstaja neposredna sorazmerna povezava med količino gledalcev ter kulturnim vplivom, ki ga ima umetniško delo v družbi. Prav zaradi slednjega pa so konstrukcije nacionalne identitete ravno v teh filmskih tekstih najbolj pomenljive. Analiziral bom filme: *Gremo mi po svoje* (2010), *Petelinji zajtrk* (2007), *Kajmak in marmelada* (2003), *Outsider* (1997) in *Nikogaršnja zemlja* (2001). Metoda preučevanja teh filmov bo kvalitativna, in sicer preplet kritične diskurzivne analize (Fairclough 1995) in semiotične analize po Barthesu (1977b). Tovrstna kvalitativna analiza naj bi razkrila konkretne detajle in nianse, ki bi se lahko zaradi strukturne narave kvantitativne analize v predhodnem poglavju izmuznile in ki bodo dokazovale legitimnost vzpostavitve slovenskega poosamosvojitvenega filma kot samostojne kategorije.

Naslovni koncept »slovenskega poosamosvojitvenega filma« ni zamisel, ki jo privzemam za svojo. Raziskave v tej knjigi bi v izvorni obliki morale predstavljati del raziskovalnega projekta *Slovenski film, nacionalna identi-*

teta in transnacionalizem – Poosamosvojitvena filmska produkcija v luči sodobne filmske vede, ki smo ga leta 2008 na Oddelku za sociologijo Filozofske fakultete v Ljubljani pripravljali z dr. Ksenijo Vidmar Horvat in dr. Polono Petek. V končni fazi projekt ni prešel razpisnega sита, a sem s svojim koščkom raziskovanja vseeno nadaljeval po prvotnem načrtu. Izhodiščnega koncepta »poosamosvojitvenega filma« si zato še zdaleč ne lastim, sem pa vesel, da sem dobil priložnost, da koncept razvijem s svojega vidika in iz perspektive lastnih raziskovalnih prepričanj. Prav zato gre zahvala obema omenjenima avtoricama. Svoji mentorici med podiplomskim študijem, dr. Kseniji Vidmar Horvat, se za večletno sodelovanje zahvaljujem še posebej. Ob tem se zahvaljujem tudi Jožku Rutarju, Nerini Kocjančič in Lidiji Zajec s Slovenskega filmskega centra ter mag. Alojzu Tršanu in Marti Rau Selič s Slovenskega filmskega arhiva, ki so mi pomagali pri dostopu do potrebnega raziskovalnega gradiva, tako arhivskega kot filmskega. Ogromno zaslug za izid raziskave v knjižni obliki ima Emica Antončič iz založbe Aristej, ki moje delo podpira že od samih začetkov poklicne poti. Zahvala gre tudi Ministrstvu za kulturo s takratno ministrico Majdo Širca na čelu, ki je s študentsko podprlo podiplomski študij in raziskovanje, katerega plod je v dobršni meri ta knjiga.

Na koncu (in predvsem) pa velika hvala tudi mojim bližnjim za moralno podporo med dolgoletnim osebnim in poklicnim prizadevanjem – Nini, Timu, mami, Faniki, sorodnikom, prijateljem, sodelavcem.