



REFLEKSIJA FILMSKIH VIZIJ

DOLGE NOČI PRAZNOSTI ALI IMPERIJ NE VRAČA NIČESAR

andrej šprah

Votlo razpravo o spektaklu, se pravi o tem, kar počnejo lastniki sveta, torej organizira ta isti spektakel: vztraja se pri velikih spektakelskih sredstvih, zato da se ne bi ničesar povedalo o njihovi veliki uporabi. Pogosto namesto spektakel raje uporabljajo termin "medijsko". Z njim skušajo označiti preprosto orodje, neke vrste javno službo, ki naj bi z nedvomnim "profesionalizmom" upravljala novo bogastvo vsesplošne komunikacije s pomočjo množičnih medijev, komunikacije, ki je končno dosegla enostransko čistost, kjer lahko mirno občudujemo že sprejeto odločitev. Tisto, kar je posredovano, so ukazi; in, kako harmonično, tisti, ki so jih izdali, so isti, ki bodo povedali, kaj si o njih mislijo.

Guy Debord

Leta 1982, ob svoji dvajseti obletnici, je slavnostna številka *Ekрана* pisala predvsem o "sami sebi"; posvečala se je "avto-refleksiji" znotraj raznoterih segmentov, od filmske teorije do "drugačne" oblike filmske produkcije, kot poudarja jubilejni uredniški uvodnik. Dve desetletji pozneje pa smo soočeni s paradoksnimi situacijo, ko se zdi potrebno ponovno osvetliti in na novo ovrednotiti nekatere problematike kinematografskega polja, ki so bile že ves čas – vsaj implicitni, če ne izrecni – sestavni del pisanja v reviji sami. Kaže se potreba po neposrednem, konkretnem kritičnem ovrednotenju stanja "filmske stvari" v Sloveniji, ki jo je *Ekran* sicer vseskozi "vrednotil", seveda s samoumevno distanco do določenih socio-kulturnih anomalij, ki se tudi od daleč niso dozdevale stvar njegove domene. Vendar pa so se stvari v dobrih desetih letih "tranzicijskega kapitalizma" pošteno zapletle. Tako na nivoju "strokovnosti" kakor na ravneh kapitalskih povezav se je moral film na odprti sceni vse bolj umikati industriji za zabavo in logiki blagajniških izkupičkov – principom, ki ne priznavajo "drugačnosti" in ne poznajo usmiljenja. In napočil je skrajni čas, ko je potrebno znova ponoviti že povedano, tokrat z edinim žargonom, razumljivim v enoumju brutalnih kapitalskih pogonov lastniških povezav: s konkretnimi navedbami, s številkami, z neposredno kritiko. Ne torej "avto-refleksija", pač pa "avto-eksplicacija" se tako kaže kot tista nuja, s katero se zdi potrebno pristopiti k "slavnostni" situaciji, ki se zaradi nezavidljivega stanja stvari ne dozdeva nič kaj praznovanja vredna. Bolj kot kdaj prej se namreč očitno izkazuje potreba po vnovični diferenciaciji znotraj družbeno-kulturne situacije, kjer se "kategorialna" uzurpacija širi na vsa področja javnega življenja: pogledimo samo razne "špas-teatre", ki si na vse kriplje prizadevajo razvrednotiti pojem gledališča, ozrmo se po TV-programu nacionalke, kjer se povsem neselektivno z roko v roki (ne samo znotraj

ene redakcije, temveč znotraj ene same oddaje) sprehajajo prispevki o *mainstreamu* in alternativni, o "istem" in "drugačnem", o komercialnem in umetniškem¹ ... in, nenazadnje, zazrimo se v naš ciljni produkcijski segment – kinematografijo, kjer si prekupčevalci s pirotehniko sodobnih gibljivih podobnic jemljejo edino zveličavno pravico govoriti v imenu umetnosti, s katero nimajo nikakršne resnične zveze, razen seveda monopolne pozicije lastništva "proizvodnih sredstev". V takšni situaciji, kjer je "ena sama vreča denarja močnejša kot deset vreč resnice", je edina možnost "dvo govora" pravzaprav monolog. Zatorej se tudi pričujoče besedilo skuša spoprijeti s postanimi predpostavkami imperialne ideologije, z zavestno namero razvrednotenja brezvredn(ostn)ega, ki si zaradi svoje elementarne demagoškosti morda dejansko niti ne "zasluži" resne kritiške obravnave. A vendarle se zdi mnogo nevarnejše pustiti kapitalске mogule pri miru, da se zadušijo z lastnimi "lažmi, ki jim ni mogoče ugovarjati"², kot v luči etike odgovornosti – kajti nismo mi sami tisti, ki smo "na udaru", temveč predvsem prihajajoče generacije, ki jih imperij skuša podvreči svojim zakonom – vendarle odpreti nekaj kategoričnih vprašanj, saj so zaradi agresivne imperialistične potrebe po popolni dominaciji v nevarnosti tudi redki preostali vzvodi neodvisne javnosti. Pričujoče besedilo tako slej ko prej ne prinaša ničesar novega; nič, kar bi v raziskavi konstelacije razmerij na slovenski kinematografski sceni morda odpiralo določene na novo porajajoče se vidike, odstiralo koprene z zakulisja presenetljivih zarot ali morebiti celo razkrivalo skrbno varovane skrivnosti. Nasprotno. Poudarjeno se bomo ukvarjali zgolj s tistim, kar je ves čas neposredno pred našimi očmi, a morebiti prav zato – zaradi vseskozne samoumevne prisotnosti – na neki način prezrti ali vsaj odrinjeno na rob. In prav to je temeljni vzgib potrebe po tovrstnem soočenju s stanjem stvari, ki zaradi vsesplošne brezbriznosti postaja zastrašujoče alarmantno. Kot da bi nihče resnično ne verjel temu, kar se s stopnjujočo naglico in brutalno energijo "prostega pretoka tržnih zahtev" odvija v naši neposredni pričujočnosti: vidimo, morda se celo zavedamo, a nočemo verjeti, kaj šele vedeti ... Kolikokrat se bodo morala zgodovinska izkustva še ponoviti, da se bomo – kot – posamezniki končno ozavestili? Ali celo "samoiniciativno" postavili v bran? Zato si tekst, ki je pred vami, jemlje pravico in dolžnost, da v stilu filmov prebujenega družbenega angažmaja iz druge polovice devetdesetih, najizrazitejše izražena je v filmih novega francoskega realizma, konkretnije v stilu t.i. "filmov, ki opozarjajo na nevarnost" (*films signaux d'alarme*), izpostavi določena, najbolj perverzna dejstva situacije, v kateri se piarovci na novo nastalega kinematografskega imperija brez vsakršnega sramu znašajo nad zaupanjem (pre)naivne javnosti. Seveda s takšnim početjem pričujoče pisanje morda prispeva nepotrebnim reklamnim deležem v prid obravnavanemu početju, pri katerem bi bilo v "normalnih demokratičnih" ali celo brutalno kapitalističnih družbenih pogojih brez dvoma najenostavneje pustiti, da notranje zakonitosti socio-kulturnih sorazmerij same "opravijo" z imperativi tolikanj vprašljive verodostojnosti ... Tukaj pa, ker se soočamo s situacijo, ko je po brezpravnem mračnjastvu divjega lastninjenja na začetku devetdesetih celotni pogon ljubljanskega kinematografskega omrežja pristal v večinski lasti imperialističnemu monopolizmu hollywoodskih megastudijev servilnega ter lastnim kapitalskim težnjam zavezanega podložništva, je stvar seveda precej drugačna. V trenutku namreč, ko si – zaradi nikaror ne na veliki zvon obešanih, a pozornemu očesu vsekakor očitnih kapitalških in lastniških povezav v ozadju – določen glas(nik) pridobi (ali bolje: zakupi?) možnost nastopa v medijih, ki jim javnost še vedno v največji meri zaupa³, njegove izjave po principu

1. Pričujoči pojmovnik uporabljamo povsem zavestno – v radikalno opozicijo predpostavki, da je govorjenje o komercialnem in kreativnem nekaj, kar pripada preteklosti. "Ljudje danes mislijo, da so pametni, če zanikajo razliko med komercialnim in kreativnim: to pa zato, ker se v takšnem početju skriva določen interes. /.../ Če bi morali definirati kulturo, bi lahko rekli, da njeno bistvo ni premagovanje težkih in abstraktnih disciplin, temveč doumetje dejstva, da so umetniška dela veliko bolj konkretna, ganljiva in zabavna kot komercialni produkti. V kreativnih delih obstaja multiplikacija emocij, osvobajanje emocij in celo invencija novih emocij. To je tisto, kar kreativna dela razlikuje od prefabriciranih emocij komercialne." Gilles Deleuze: "The Brain Is the Screen: An Interview with Gilles Deleuze", v: *The Brain Is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema*, Univ. of Minnesota press, Minneapolis, 2000, str. 365-373; str. 369.

2. "Že samo dejstvo, da odslej lažem ni mogoče ugovarjati, jim je dalo povsem novo kvaliteto. To pomeni, da je v tem trenutku resnično skoraj povsod nehalo obstajati ali pa se je v najboljšem primeru reduciralo na hipotezo, ki je ni mogoče nikoli dokazati. Lažnemu brez ugovora je uspelo doseči izginotje javnega mnenja, ki ga sprva le ni bilo več slišati; nato pa se kaj hitro tudi oblikovalo ni več." Guy Debord, *Komentarji k družbi spektakla*, ŠOU, Študentska založba, Ljubljana, 1999, str. 154.

3. Dejstvo, da so vsi trije veliki slovenski dnevnikarji – *Delo*, *Dnevnik*, *Večer* – delniške družbe v zasebni lasti domačega kapitala, je dovolj zgovoren podatek, ki lahko priča o popolni medijski neodvisnosti ali pa o povsem nasprotnem – oz. kot je nekoč rekel Bojan Petan, predsednik uprave DZS d.d.: "Kot lastniki smo vstopili v Dnevnik izključno iz kapitalških razlogov ..."

komaj razumljivega, vendar samoumevnega avtomatizma "pridobijo na teži" oziroma legitimnosti. Tako je na žalost edini možni način obračuna s tendencioznostjo, lažnostjo in propagandnimi mehanizmi tovrstnega pisanja metoda umetnega "dviga njegove cene" na raven verodostojnega in relevantnega sogovornika. Kar je na prvi pogled vsekakor nesmiselno početje, saj dejansko na drugi strani nimamo sogovornika, temveč sistem; natančno preučen, izračunan in preverjen pogon korporacijskih mehanizmov zavejanja javnosti na podlagi vseskozi "preverljivih" kriterijev vrednosti – v njenem najbolj neposrednem, kapitalsko vezanem pomenu. Zato bi bilo morda res najenostavneje prepustiti imperij lastnim zakonitostim, da se prej ko slej združne vase, v svoje žarko jedro postane olja in razblinjajočih se mehurčkov instantne konzumpcije. Vendar pa, ponavljamo, se je taka samozaverovana večvrednostna brezbriznost na eni in popreproščena naivnost na drugi strani zgodovinsko vse prevečkrat izkazala za usodno, saj so bile v trenutku sreznitve stvari že pregloboko v nepovratnosti. In morda je tudi tukaj ta hip že pozno ..., a zagotovo še ne prepozno. Dejstvo je, da je imperij v svoji primarni elementarnosti težen po zavojevanju čim širšega kinematografskega ozemlja na eni strani, po razsrediščanju obstoječih kinematografičnih razmerij – beri prenosa tržnega težišča na multipleks v satelitskem nakupovalnem megapolisu Javnih skladišč in ukinjanja kinematografov v središču mesta –, s tem pa seveda tudi obveznem prestrukturiranju publike na drugi ter po monopolni vlogi pri rangiranju distribucijskih odnosov na tretji strani, v popolnosti uspelo. Vendar pa je dejstvo tudi, da so se mu v grlu – zaenkrat – zataknili tako apetiti po nadvse željenem nadzoru in nadvladi znotraj produkcijskih razmerij pri nas (slednje skuša vsaj delno kompenzirati s postavljanjem nerazumljivih pogojev domačim filmom v svojem distribucijskem omrežju), hkrati pa je njegov radikalizem v poneumljanju in popreproščanju ter s tem podcenjevanju določenega občinstva izzval oblikovanje prepotrebne reakcije in tako nehote pripomogel k "strnjevanju vrst" tiste kritične publike, ki v svojo kulturno nujnost uvršča film, ne pa bleščavih omedlenosti, ki polnijo blagajne studijskih multinacionalk. Rezultat takšne situacije je predstavljalo ažuriranje potrebe po konstituiranju prostora za – ne drugačni, temveč enostavno v dejanskem pomenu besede prepoznani – kino, ki bo obogatil prisotnost filmske magije v središču mesta in mu vrnil kinematografski utrip. Kajti edini preostali možnosti zadovoljevanja elementarno-filmskih potreb – program Slovenske kinoteke in Cankarjevega doma z Ljubljanskim mednarodnim filmskim festivalom (LIFFE) ter ostalimi filmi v lastni distribuciji – predstavlja ta s konstantnim povečevanjem interesa nazorni odraz stanja stvari, ki je dobilo za slovenske razmere relativno nagel epilog v podpisu pogodbe o ustanovitvi mestnega art-kina Kinodvor. Vsega tega pa se še kako zaveda tudi imperij sam, ki se na potencialno "zahtevnejše" občinstvo obrača v svoji "sostroficirani podobi", podajajoč se v prostor javnosti v (pre)obleki "zaskrbljenega intelektualca ..."⁴ Vsekakor je ta njegova gesta več kot razumljiva, kajti v igri je pereč problem njegove immanentne istovetnosti, saj je v prevladujočem trendu zabrisevanja ločnice med komercialnim in kreativnim, na katerega je na primer Gilles Deleuze opozoril že v sredini osemdesetih, očitno poenostavil določene kulturne potrebe – v našem primeru – slovenskega filmskega gledalca. S tem pa mu je umanjkal tisti ključni segment, potreben za popolno nadvlado, s katero bi lahko vzpostavil svojo totalno vladavino.⁵ Da bi se znebil teh perečih nevrtačičnih točk, ki jih zaradi podcenjevanja situacije v procesu uzurpacije ni uspel podvreči svojemu nadzoru, se mora sedaj pretvarjati: s "pretkanimi" piarovskimi akcijami, zakrinkanimi z imperativom "strokovnosti", skuša v kar največji meri "teoretizirati" in pokazati "pravo pot" iz – kakor prepričuje – "zmot in zablod" na eni strani domače na drugi pa evropske filmske produkcije, medtem ko mu "tržnega deleža" t.i. filma tretjega sveta samoumevno sploh še ni uspelo predpostaviti. In tukaj mu seveda tudi na celi črti spodleti. V viteški oklep borca za dobrobit filmske ustvarjalnosti, ki "hira v brezbriznih državnih jaslih ...", so tako vladajoči gospodje iz ruralnih družb našemili svojega neposrednega

4. Nikakor ne more biti naključje, da je ob podpisu pogodbe med Mestno občino Ljubljana, Ministrstvom za kulturo in Slovensko kinoteko o ustanovitvi art-kina Kinodvor pomočnik direktorja Ljubljanskih kinematografov promptno reagiral in v *Premierini* kolumni "Slovenska kinematografija na vrtiljaku svetovne filmske industrije" skonstruiral nekakšno spekulativno "kaj bo ... če bo" napoved potencialne "paradokсне porabe" proračunskega denarja: "Seveda pa se postavlja vprašanje, kaj se bo zgodilo, če se bo za predvajanje s strani Kinoteke distribuiranih filmov začela zanimati tudi komercialna infrastruktura: Da bi si ohranil obisk, bo kino Dvor take filme seveda želel in moral predvajati, morebitno odrekavanje prikazovanja v ostalih kinodvoranah pa bo porabljeni proračunski denar postavilo v svojevrsten paradoks."

5. Takšno, ki bi v popolnosti odgovarjala pričujoči Debordovi tezi: "Vlada spektakla, ki zdaj obvladuje tako sredstva ponarejanja celotne produkcije kot zaznavanja, je popoln gospodar spominov in hkrati tudi nenadzorovan gospodar projektov, ki fabricirajo najbolj oddaljeno prihodnost. Sama vlada na vseh področjih: izvaja svoje nagle sodbe." (Debord, ibid.: 152–53)

podanika – pomočnika direktorja Ljubljanskih kinematografov, ki si naziv "filmskega strokovnjaka" velikodušno podeljuje kar sam. V skladu z zahtevami uvodoma navedenega Debordovega postulata se je po najboljših močeh izučil zahtev(a)ne manipulativne obrti in njene "izsledke" plasiral v pripravljene medijski prostor, nato pa zapakiral še v knjižni format – Slovenci so vendar slepo zaverovani v knjigo; že tistemu, kar piše v časopisih, verjamejo skoraj brezpogojno, če pa je le-to podano v knjižni obliki, mora zagotovo iti za nedvoumni res – in kar se da ceneno razpršil po bližnji in daljni okolici. Tako gre to ...

Na temelju povedanega se v izhodišču postavljata dve ključni, že omenjeni dilemi: vprašanje verodostojnosti in problem relevantnosti. Če se za začetek ustavimo ob trditvah pomočnika direktorja, ki v svojih *Sodobnih filmskih zgodbah* suvereno poudarja, da za razliko od njega nihče med zaposlenimi na Filmskem skladu RS in Ministrstvu za kulturo RS "... nima podiplomske izobrazbe, ki bi mu formalno potrjevala širše filmsko znanje, oziroma poznavanje filmske ali zabavne industrije ..." (str. 78) ter na zavihku *Evropskega filma* kot urednik in hkrati avtor svojo lastno knjigo ovrednoti za "izčrpno in poglobljeno strokovno delo ...", nam ne preostane drugega, kot da se tako formalno kompetentnemu in avtoritativnemu poznavalstvu približamo predvsem skozi bližnji pogled na nekatera "ključna" mesta v obeh navedenih delih zbirke Modra Premiera: *Sobotne filmske zgodbe* (Ljubljana, UMco, 2001) in *Evropski film: večno nihanje med umetnostjo, zabavo in poslom* (Ljubljana, UMco, 2002). In takšen pogled kaj hitro naleti na dve temeljni značilnosti: vrednostno hierarhijo in kategorialno nedoslednost. Obe pa sta v obliki uvodnega motta eksplicitno podani kar na samem začetku "raziskav sodobnih filmskih tokov" – v predgovoru k *Sodobnim filmskim zgodbam*: "Ameriški film je uspešen zato, ker pripoveduje preproste zgodbe, za katere porabi veliko denarja, medtem ko evropski film pripoveduje zapletene zgodbe, narejene z malo denarja." (Str. 9) To pa je pravzaprav sam kategorični začetek, v katerem tiči jedro velikega nesporazuma, ki nam ves čas pobilskuje pred očmi; kakor koli namreč skušamo "zapopasti" nadaljnje pisanje v pričujočih knjigah, vselej se vračamo k tovrstni "kategorialni zasnovi" na eni strani vrednostnega stopnjevanja, ki, izvemši kategorijo denarja, poteka kar po vrstnem redu zapisanega: ameriški film, uspešnost, preprosta zgodba ..., na drugi pa popolne nedorečenosti, iz katere – zopet – odločno bijejo zgolj posamezni pojmi: ameriški film, uspešnost, denar, (preprosta oziroma zapletena) zgodba, evropski film ... Kaj je to: ameriški film? Kaj je to: uspešen? Kaj je to: preprosta oziroma zapletena zgodba? Kaj je to: evropski film? O.K., očitno naj bi bilo vsaj to, kaj je denar. In prav vidik denarja oziroma "ekonomski pristop" naj bi bil, po avtorjevih besedah, tisti, ki naj bi predstavljal vodilo in rdečo nit njegovega pisanja. In če s čim, se je mogoče strinjati z njegovo predpostavko, "da v slovenskem prostoru filmu manjka ekonomski pristop". Seveda pa je tudi to kategorija, ki jo je v prvi vrsti potrebno utemeljiti in ovrednotiti. Nikakor nočemo trditi, da ekonomski vidik filmske produkcije ni pomemben in da ne potrebuje obsežnih in natančnih raziskav tako v svojem ožjem strokovnem kot širšem družbeno-kulturnem kontekstu. Vendar pa predstavljajo vprašanja ekonomije zgolj enega izmed problemskih sklopov širokega spektra dejavnikov, ki opredeljujejo filmsko ustvarjalnost in so kot taka relevantna, le dokler ne prerastejo v ideologijo, ki je sposobna (o)vrednotiti film le še skozi prizmo kriterijev – finančnega – uspeha. Res je, da "našega" avtorja tu in tam spreleti spoznanje, da film ni samo industrija in da je zato potreben "širši pristop": "Pričujoče delo skuša /.../ pri nas relativno neznano ekonomsko ozađe filma osvetliti na čimbolj strokoven in ekonomistično izdelan način. Pri tem je seveda treba upoštevati, da je film enkratna mešanica umetnosti in industrije, kar se seveda mora kazati tudi v obravnavi, ki ne more biti vedno le strogo ekonomistična, ampak pogosto posega tudi na druga področja, od sociološkega do umetniškega." (2002: str. 21) Na žalost pa se "strokovni" domet na slednjih področjih zaključki pri nedorečenostih tipa "preveč izvirni in relativno neznani film", "zanimive zgodbe in filmske ideje", ali posplošitvah kot "kulturni vedenjski vzorec, ki ga narekujejo filmi", oziro-

ma celo cinizmu tipa "upravljanje subvencijskega denarja kot domena umetnikov".⁶ Tisto, kar je v obravnavanih pisarijah najbolj simptomatično, je sam njihov institucionalni "izvor" in s tem seveda jasno podčrtan interes. Zato je pravzaprav komično avtorjevo prizadevanje prikriti dejanskost primarnosti s pomočjo "strokovnih vidikov", saj se le-ta vsekozi izmika nadzoru ter bije v nebo v vsej svoji banalnosti ... A nadaljujmo lepo po vrsti. *Sobotne filmske zgodbe* so zbornik člankov, v največji meri že objavljenih v prilogah dnevnika *Delo: Sobotna priloga* in *Vikend magazin* med leti 1997 in 2000. Ti naj bi se – vsaj v za pričujoče potrebe izbranem segmentu slovenske in evropske kinematografije⁷ – na eni strani posvečali nekaterim "ekonomsko sociološkim zgodbam slovenske kinematografije zadnjih let" ter zaključili z opredeljevanjem "kompetentnosti (sic!) v opisovanju stanja slovenske kinematografije", na drugi pa se ukvarjali "s problemi evropske filmske industrije". Rezultat je, kljub (ne)razumljivi samohvali v visokoletečih napovedih predgovora in uvoda⁸, pravzaprav samoumeven za vse, ki ne verjamejo v dvojno igrjo, ki je pri celem podjetju na delu. Ne presenetni nas – kot bi zaradi podčrtavane "formalne kompetentnosti" pisca morda naivno pričakovali – koncizna ekonomsko-sociološko zgrajena struktura poglobljenih analiz in teoretično utemeljenih hipotez, pač pa smo dejansko priča zgodb(ic)am o tem in onem problemu, ki je očitno priložnostno padel na pamet. Obravnavani "ekonomski parametri" so tako v največji meri zreducirani na opisovanje razmerja med stroški in blagajniškimi izkupički filmov, kar kulminira v imaginarni kategoriji "uspešnosti". "Sociološki vidiki" pa se ne razlikujejo veliko od zgoraj že omenjenih simplifikacij, medtem ko se ključna "dramatika" teksta vrti okoli usodnega vprašanja: "*Bo uspel?*" (2001: str. 56) Mestoma se besedilo spoprijema celo z vprašanji o "temeljnih elementih filma", ki pa so ravno tako predvsem zbir naključnih filmsko-produkcijskih segmentov, nanizanih po samo enemu znani logiki, ki se denimo glasi: "*primarna ciljna publika; osnovna premisa filma; žanr; igralci; produkcija in proračun*". (2001: str. 38–40) Čeprav se pisarija spoprijema z vsemi "vitalnimi" in za kapitalsko logiko očitno ključnimi "filmskimi" dejavniki, so njeni dometi sila kratki in enosmerni. Če se pri vprašanju o perspektivah slovenske kinematografije

6. Bodimo konkretni: ko je govora o "ceni koriščenja medija na uro", beremo: "*Visoka cena intuitivno vodi porabnika k temu, naj bo pri izbiri ogleda filma ali izposoje videokasete preudaren, saj ve, da gre (drugače kot pri knjigi ali nosilcu glasbe) za enkratno konzumacijo. Tudi zaradi tega imajo povprečni, preveč izvorni in relativno neznani filmi zelo malo možnosti za uspeh v kinodvoranah, saj so omejeni le na ozek krog t. i. inovatorske, marginalne ali pa filmu sploh zavezane publike.*" (2002: str. 18–19) O "zanimivosti evropske kinematografije": "*Evropa je še zdaj gojišče različnih zanimivih zgodb in filmskih idej, vendar pri njihovi filmski realizaciji v ožadi s svojim denarjem skoraj vedno stojijo Američani.*" (2002: str. 12) O "vedenjskih vzorcih": "*Čeprav je filmska industrija v vsakem gospodarstvu, tudi ameriškem, po obsegu relativno nepomembna, pa je njen pomen v kulturnem vedenjskem vzorcu, ki ga narekujejo filmi. Velja predpostavka, da si bodo gledalci želeli imeti proizvod, ki ga uporablja filmska zvezda – se pravi ameriški proizvod.*" (2002: str. 17) O "subvencijskem denarju" in "zahtevah kapitala": "*... ko imajo v lasti tako veliko podjetje kot je Universal, ki mora poslovati povsem brez subvencij, (se) tudi kultivirani, v filmskem smislu evropsko zavedni Francozi spremenijo in hladne števec denarja in racionalne ocenjevalce komercialnega potenciala posameznih filmskih naslovov. Plani pač morajo biti doseženi, saj morajo zaposleni dobiti svoje mesečne dohodke in lastniki svoje dividende. In na tej točki se mora skrb za avtorske koncepte umakniti zahtevam kapitala. Umetnost takrat tudi pri Francozih postane upravljanje denarja, upravljanje subvencijskega denarja pa pač lahko še naprej ostane domena umetnikov.*" (2002: str. 15)

7. Interes pričujočega pisanja se seveda nanaša na vprašanje domačega in evropskega filma, medtem ko nas vprašanja "notranje zgodbe" imperija zanimajo zgolj posredno in jih zato namenoma puščamo ob strani.

8. "*Upam si trditi, da se je pogled naših filmskih ustvarjalcev tudi zaradi teh člankov malce spremenil, priznali to ali ne, in da smo v zadnjem času tudi zato priča boljšim in boljše pripravljenim domačim filmom ter njihovim promocijam.*" (2001: str. 12)

ilustrativno pomudimo zgolj pri alineji "distribucija, prikazovanje in promocija", se lahko ob pričujočih "analitičnih napotkih" seveda zgolj prizanesljivo nasmešno: "*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 ...*" (2001: str. 43) in tako naprej ..., se v vsakem od izbranih elementov srečujemo z napeljevanjem vode na lastni korporacijski mlin in hkratnim pristavljanjem lončka edine zveličavnosti v slabo prikriani demagoškosti in komaj doumljivi nonšalantnosti ... Najbolj specifičen je morda – na srečo edini – zdrs v "kritiške vode", kjer se – ponosno opozorjeni na pisčeve zasluge pri njegovi realizaciji – soočimo s suvereno "analizo" neverjetnih dometov filma *Zadnja večerja*, ki naj bi "v nekem pogledu celo nadgradila Dogmo 95".⁹ Preostali – poljubnejši? – deli člankov se z veliko mero zaskrbljenosti ukvarjajo na eni strani z napakami, pomanjkljivostmi in razmetavanjem denarja znotraj slovenskega kinematografskega prostora in se najpogosteje osredotočajo na kritiko "subvencijskega modela" ter Filmskega sklada in TV-Slovenije – kot ključnih "odgovornih" za "porazno" situacijo v obravnavani sferi –, na drugi pa se navdušujejo nad zgodbami o redkih "uspešnih" slovenskih filmih in razlogih, zakaj naj bi tako odstopali od sivine domačega filmskega (pod)povprečja. Zaključno razmišljanje o kompetentnosti v opisovanju stanja slovenske kinematografije pa v splošni tezi, da z nikomer v sferi "institucionalne kinematografije" "*... ni mogoče voditi resne diskusije*" (2001: str. 77), zgolj podčrtava večvrednostno pozicijo, implicitno izpostavlja skozi vsa predhodna besedila. Zgodba o (ne)uspešnosti evropskega filma v drugem delu v veliki meri povzema vzorce prvega. Izpostavljen je nekakšen komercialni absolut – ameriški film, nanižanih nekaj *block-busterskih* lestvic, razkritih nekaj ozadnih producerskih povezav mega-uspešnic ... in "paradigma" je vzpostavljena. Kar ostane, je le še dovoljšnja mera poljubno ustrezajočih podatkov, s katerimi se oblepi skelet, in "raziskava" je končana. Seveda znova zaskrbljena nad usodo dobrega evropskega filma in podčrtana z vseskozi ponavljano "neizpodbitno tezo" kako "*... subvencije počasi, a zanesljivo kopljejo grob evropskim filmom, ne toliko v smislu njihovega števila /.../ kot v smislu njihove prepoznavnosti in kulturnega vpliva ...*" (2002: str. 85)

Nastavki zgodbe o kinematografiji stare celine iz *Sobotnih filmskih zgodb* se v polni meri razmehnejo v *Evropskem filmu*. Čeprav generalna linija ostaja ista, pa naj bi se to pot soočali z na zavihku obljubljenimi izpeljavami "podrobne sociološko ekonomske analize evropske filmske industrije in iskanja razlogov, zakaj je ta že desetletja nekonkurenčna v primerjavi s tisto v Hollywoodu." Vendar pa se tudi tokrat že na začetku srečujemo z nerazrešljivo "kategorialno" zmedo tipa: "*Evropska kinematografija postane namreč komercialno uspešna šele takrat, ko postane ameriška. Ameriška filmska industrija je torej zgolj evropska kinematografija brez subvencij, umetnost, ki ji vladajo tržni zakoni.*" (2002: str. 16) Proti koncu pa lahko pričamo trem osnovnim kategorijam filmskih "zvrsti", zasnovanim "na podlagi izkušenj" in "analiziranih uspeš-

9. V napetem pričakovanju razlage principa nadgradnje enega najradikalnejših neo-avantgardnih filmskih gibanj devetdesetih smo nemalo presenečeni ob spoznanju, da gre za sofisticiran postopek nadgrajevanja, zaobsežen prav v samem povzemanju nadgrajevanega elementa: "*Zadnja večerja je film, ki se na eni strani napaja iz Dogme 95, vendar ji hkrati na drugi kaže jezik: hej, Lars von Trier, hej, Thomas Vinterberg, ne nakladajta, ne delajta se, da so vajini Idioti, vajino Praznovanje, odraz resničnosti, oziroma njen posnetek. Predobro vemo, da se tudi pri vama, tako kot pri vseh ostalih, kamera nahaja v prostoru, da igralci igrajo zanj, čeprav se delajo, kot da je ni in da njihova igra predstavlja njihovo resnično življenje. /.../ Pri Zadnji večerji je drugače. Zadnja večerja skuša po svoji produkcijski formi Dogmo 95 nadgraditi in parirati npr. Čarovnici iz Blaira. To pomeni, da skuša dati vtis, da je film nastal na podlagi slučajne uporabe video kamere, ki se je, sicer namenoma znašla v amaterjevih rokah. Kar pomeni, da je Zadnja večerja Dogma 95 z dodatnim, enajstim pravilom: film lahko nastane samo pod pogojem, da se v prostoru nahaja tudi kamera.*" (2001: str. 33–34)

nih filmov": "umetniška, ki je usmerjena predvsem k starejšemu občinstvu, univerzalna, ki je usmerjena k mešanemu občinstvu, in trendovska, ki je usmerjena predvsem k mlajšemu prebivalstvu, kot glavnini filmskega občinstva in skuša ujeti trenutne filmske trende." (2002: str. 174) O.K., nič novega. Znova smo namreč v že znani situaciji, ko se na "ekonomski vidik" pisanja sicer vse skozi opozarja, hkrati pa se ves čas govori o povsem "splošnih", oziroma boljše, posploševanih elementih filmske ustvarjalnosti, saj je še tako ekonomsko-sociološko neizobraženemu bralcu jasno, da bi vsakršna dejanska "strokovna" raziskava v prvi vrsti potrebovala relevanten kategorialni aparat, ki bi šele ustvaril potrebno platformo za analitični pristop. Povedano drugače: izbira določenega modela – v obravnavanem primeru je to "Porterjev model" – za izhodišče lastnih raziskav je sicer povsem dobrodošla metoda, vendar pa se zaplete v trenutku, ko se upoštevajo zgolj tisti elementi, ki "služijo namenu", ne pa celota obravnavane paradigmatske zasnove. V drugem, daleč najobsežnejšem poglavju knjige smo tako podvrženi "analizi filmske industrije po Porterjevem modelu", za katerega naj bi bilo ključnih pet parametrov konkurenčnosti: "potencialne ovire pri vstopu novih konkurentov v panogo; nevarnost substitucije; pogajalska moč produkcijskih faktorjev; razmere kupcev in njihova pogajalska moč; konkurenca znotraj panoge". (2002: str. 23–24) V množici analitičnih podatkov, s katerimi je izbrani model "filmsko zapolnjen", zmotita predvsem dva ključna vidika. Prvega predstavlja dejstvo, da se – v času vrtočlavega niza bliskovitih sprememb – velika večina podatkovnih baz, ki naj bi statistično podkrepila navajane hipoteze, napaja globoko iz prve polovice devetdesetih let ali celo iz obdobja do leta 1990, saj je večina navedenih statističnih tabel iz časa med 1990–1995.¹⁰ Drugega pa vidimo v tendencioznosti celote, ki izbira le podatkovni spekter tistih informacij, ki naj bi utemeljevale ideološko sfabricirane konstrukte. Zgolj ilustrativno se bomo zaustavili pri konkretnem primeru, ki – skupaj z dejstvom, da je velik del besedila pisan v sedanjiku tudi takrat, ko obravnavamo podatke iz preteklosti – izborna kaže na neposredni interes pisanja: med množstvom statističnih preglednic, s katerimi skuša avtor v drugem poglavju *Evropskega filma* "empirično" dokazati svojo tezo o naraščajoči dominantnosti ameriškega filma na evropskih filmskih trgih, kar povzema v sloganu, da "filmska Evropa še vedno ne misli resno", vsekoli pogrešamo takšno, ki bi njegovo predpostavko konkretno utemeljila s številkami. Če namreč lahko na podlagi tabele "Prihodki od ameriških, domačih, zahodnoevropskih in ostalih filmov po posameznih evropskih trgih leta 1992" beremo zaključke, da "... povsod v Evropi držijo ameriški filmi v rokah vsaj 58% trga (Francija), povprečje njihovega trga pa se giblje nekje okoli 80%" (2002: str. 127), ni vrag, da ne bi obstajala tudi statistika, ki bi taisto problematiko prikazovala v določenem kronološkem razponu in predvsem v malo bliž(nj) realnosti, kot je oddaljeno leto 1992. Takšna statistika seveda obstaja, le avtorju nekako ne sodi v celostno podobo, zato jo samoumevno enostavno zamolči. Dejstvo je namreč, da je npr. l. 1996 najnižji delež ameriškega filma na evropskih trgih 54,3% (v prvih osmih mesecih l. 1997 celo 53,5%), njegovo povprečje pa zajema 73,5%-ni tržni delež, kar kaže na relativni padec interesa za ameriško filmsko produkcijo v časovnem razponu petih let. Zanimivo je torej, kako v množstvu prilagodljivo relevantnih statističnih preglednic v *Evropskem filmu* ni nobene takšne, ki bi kazala na relativni porast tržnega deleža nacionalnih in evropskih filmov, hkrati pa na upad ameriškega izkupička v kinodvoranah "filmsko" najpomembnejših evropskih držav, kot jih predpostavljajo Evropski avdiovizualni observatorij – Franciji, Italiji, Nemčiji in Veliki Britaniji (sami pa dodajamo še Dansko kot eno najbolj zanimivih filmskih držav devetdesetih) – v obdobju med, denimo, leti 1991–1997. (Letnici sta izbrani namerno, ker se tudi večina preglednic v *Evropskem filmu* giblje v izbranem periodičnem okviru, pa tudi na koncu sugerirana literatura za "dodatno branje" se s kakšno izjemo navzgor in navzdol v največji meri osredotoča na uokvirjeno obdobje.) Tako nam *Statistični letopis '98* za film, televizijo, video in nove medije v Evropi Evropskega avdiovizualnega observatorija, pod okriljem Sveta Evrope, v raziskavi tržnih deležev glede na izvor igranih filmov postreže z naslednjimi podatki: v Franciji se je tržni delež domačega filma iz 30,6 l. 1991 dvignil na 38,8% do (avgusta) l. 1997, delež filmov ostale Evrope se je gibal v približno enakih parametrih, medtem ko je ameriški film beležil upad iz 58,2 na 53,5%; v Italiji so bile spremembe manj očitne, saj je domači film beležil porast za bora 0,2%, evropski za 0,3%, ameriški pa upad iz 58,6 na 55,5%; v Nemčiji je bil dvig domačega občutnejši, iz 13,6 na 23,4%, ameriški pa je padel za približno 10% – iz 80,2 na ca. 70% (podatkov za l. 1996 in 97 namreč ni, vendar po analogiji rasti domačega lahko sklepano na navedeni odstotek); v Veliki Britaniji je zabeležena rast domačega filma iz 5% na 23%, evropskega iz 1,5% do 2% (do l. 1996) in padec ameriškega iz 89% na 73,5%, torej za dobrih 15%, medtem ko je na Danskem interes za domači film zrasel z 10,8% na 17,2%, za evropski iz 1,9% na 2,9%,

za ameriškega pa je padel iz 83,3% na 67,1%, torej za več kot 16%. (Potrebno je pripomniti, da so obravnavane statistike vezane na tri podkategorije: tržni delež od a. bruto blagajniških izkupičkov, b. distribucijskih iztržkov in c. prodaje vstopnic.) Čeprav je pričujoče podatke avtor moral poznati, saj so med preglednicami v njegovi knjigi nekatere tabele povzete tudi iz obravnavane publikacije, jih seveda ni upošteval, saj bi navajanje takšnih dejstev krepko ogrozilo njegove kategorične predpostavke in s tem seveda zamajalo celotni konstrukt, utemeljen na izhodiščnih apriorizmih.¹¹ A to je seveda zgolj eden izmed vidikov. Statistika je pač, kot vemo, predvsem prikladno orodje manipulacije v vseh segmentih svoje zasnove – tako v pripravi, izbiri interesnih sfer in seveda "neoporečnosti rezultatov". Če se torej vrnemo na trdna tla realnih – in zato seveda statistično nepreverljivih – razmerij, moramo ugotoviti, da so pričujoči "analitični" izsledki sila dvomljiva materija, ki služi predvsem zaključnim izpeljavam praktičnih nasvetov za "Osnovne koordinatne modela organizacije evropske filmske produkcije". Tako nas na koncu še enkrat presenetli tolikšna skrb za evropsko kinematografijo, konkretnije na eni strani za "usodo dobrega evropskega filma" (2002: str. 187), na drugi pa za "filmsko poslanstvo" stare celine. Čeprav je končni rezultat celote sicer precizno detektiran kar na hrbtni strani *Evropskega filma*: "Vendar na koncu nihče ne ve ničesar", se zdi, da so neposredni interesi pisarjev predvsem v eksplikaciji zideologizirane suveriornosti, za razliko od povsem pragmatične "zaskrbljenosti" za usodo domačega filma in njegov "širši kulturni učinek". Pri slednji je pač na delu konkretna kapitalska težnja po – uvodoma izpostavljeni – nadvladi nad celotnim filmskim pogonom v Sloveniji. Kajti – navidezna – neodvisnost od proračunskih sredstev in s tem – navidezna – svoboda, o kateri pridiga namestnik direktorja, je seveda zgolj pristajanje na zakonitosti "svobodnega trga", ki se v svoji najbolj brutalni obliki kažejo prav na področju reproductivne kinematografije pri nas. 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.¹² Od tod tudi ključni razlog za nenavadno povečanje "zanimanja" in "skrbi" za domači film s strani prikazovalcev, ki si že zdaj brez kakršnega koli vložka veselo delijo dobiček od prodane vstopnice pol-napol. Vprašanje, zakaj imperij tako moti drugačnost, da je ne zmore prepustiti njenim lastnim zakonitostim, seveda ne more imeti neposredne povezave s skrbjo za "davkoplačevalski denar". Nasprotno, kakor pravijo sami, jim je "konkurenca" celo dobrodošla: "Ljubljanski kinematografi in seveda tudi drugi kinoprikazovalci po Sloveniji bi se poslovno obnašali zelo nesmiselno in neodgovorno, če ne bi po svojih močeh stimulirali prikazovanja domačih in kakovostnih evropskih filmov, saj je jasno, da lahko šele potem tudi ameriške uspešnice zasijejo v vsej svoji komercialni moči." (2001: str. 78) V resnici jih skrbi zgolj dejstvo, zakaj se "davkoplačevalski denar" ne steka v njihove žepce. Vse to se pomočniku direktorja kljub tolikšni samozaverovani "strokovnosti" mestoma izmuzne med vrsticami, tu in tam pa mu v obliki "konkretnih napotkov" za "izboljšave" izleti tudi skozi glavna vrata. To pa so tudi ključni razlogi izdatnega napora za maškarado, v katero se morajo – zanimivo, da tudi za davkoplačevalski denar – zaradi lastne vehemence v prepovršnih kalkulacijah na samem začetku svoje verzije zgodbe o "uspešnem slovenskem filmu" podajati kapitalski moguli. Dejanska zakulisna igra se odvija na eni sami podstati – na potrebi po nadvladi, ki je seveda mogoča zgolj skozi princip kapitalskega upravljanja imperativa moči, to pa se odraža v dejstvu, da mora, kdor hoče imeti dejansko moč, tudi neposredno upravljati s

11. *Statistical Yearbook '98: Film, Television, Video and New Media in Europe*, European Audiovisual Observatory, Strasbourg, 1997, str. 88–91.

12. Ali ne gre tu za čisti déjã vu iz časa poosamosvojitvene "privatizacije"? "Prestrukturiranje filmske produkcije v podjetniško smer ne pomeni, da bi moral slovenski film živeti samo od svojih prihodkov. Ne, to pomeni samo to, da se morajo državna sredstva smotrneje uporabljati. Slovenska filmska produkcija mora funkcionirati podjetniško, čeprav je financirana s strani države." 2001: str. 80.

10. Celotno obravnavano poglavje knjige se podatkovno giblje predvsem v prvi polovici devetdesetih, saj je razmerje navedenih statističnih tabel 59 iz obdobja 1990–1995 proti 11 med leti 1996–2001.

celotno – tako "idejno" ka-kor tehnološko in ekonomsko – mašinerijo filmske ustvarjalnosti. Oziroma, kot bi rekel Gilles Deleuze: *"Delovanje tržišča je sedaj instrument družbenega nadzora."*

Pričujoči poskus razkrivanja slabo prikrivanih procesov imperialne težnje po absolutni nadvladi nikakor ni imel namena postaviti alternative obravnavanim metodam in njihovi demagoškosti. Skušal je predvsem opozoriti na alarmantnost problematičnega dejstva, v času, ko smo priča popolni zameglitvi vsakršne pristojnosti, ko se velik del pogonov kulturnih redakcij ne samo "komercialnih" časnikov in časopisov spreminja v piarovske moderatorje med različnimi ravni industrije za zabavo, korporacijski propagandisti pa prevzemajo vlogo kritikov, ideologov in "strokovnjakov" za socio-kulturna vprašanja.¹³ Tako se pričujoči *J'accuse* v enaki meri kot na neposredni predmet obravnave naslavlja na širši medijski prostor, ki ni več sposoben lastnega mnenja, kaj šele sprejemanja neodvisne, transparentne odločitve za ali proti, temveč le še ribarjenja znotraj kalnih struktur slabo prikrivanih ozadnih lastninskih povezav. Govorimo torej tudi, če ne predvsem, o "informacijskem" času, ki se seveda pri nas odraža v vsej svoji "tranzicijski" brutalnosti še mnogo radikalnejših teženj po množičnomedijski homogenizaciji sodobnega subjekta, kot je tista, ki ji je tik pred svojo nenadno smrtjo vzel natančno mero Félix Guattari v kritični analizi sodobnosti "Za obnovev družbenih praks": *"Sugestivna moč informacijske teorije je veliko prispevala k prikrivanju pomembnosti izjavne razsežnosti komunikacije. Pričenjamo pozabljati, da mora biti sporočilo sprejeto in ne zgolj posredovano, če naj bi imelo pomen. Informacija ne more biti zreducirana na svojo objektivno izraznost; v njenem bistvu gre za izgradnjo subjektivitete, za postajanje, skladno z duhovnim univerzumom. Ti slednji aspekti ne morejo biti zreducirani na analizo pojmovne neverjetnosti in preračunani na osnovi binarne logike. Resnica informacije se nanaša na dejanski dogodek, kot ga dojema tisti, ki je informacijo prejel. Njena izraznost ni v eksaktnosti dejstev, temveč v pomembnosti problema, v konsekventnosti univerzuma vrednot. Trenutna kriza medijev in začetek post-medijske ere so dejansko simptomi mnogo globlje krize."*¹⁴.

13. Ali kot pravi Guy Debord: *"In v takih razmerah lahko nastopi nena- den in karnevalsko živahen parodični konec delitve dela: še toliko bolj do- brodošel, ker soupada s splošnim izginjanjem vsake pristojnosti. Finanč- nik bo pel, odvetnik bo policijski ovađuh, pek bo predstavil svoje literarne težnje, igralec bo v vladi, kuhar bo filozofiral o trenutkih kuhanja kot o smernicah univerzalne zgodovine."* Debord, *ibid.*: str. 153.

14. Félix Guattari, *A Guattari Reader*, ed. by Gary Genesko, Blackwell Publishers, Oxford, 1996, str. 262–272; str. 266.