

Zgodovina poosamosvojitvene filmske politike I

ŽIGA BRDNIK

1991–1999: Boj za obstanek slovenskega filma

Slovenski filmarji in filmarke so se v zadnjem letu dni znova znašli v nemilosti slovenskih politikov in političark, natančneje aktualne vlade. Neizplačevanje pogodbenih obveznosti, neizvajanje zakonsko predpisanih nalog in s tem izčrpavanje sektorja so v kombinaciji s protiepidemičnimi ukrepi marsikoga prignali na rob preživetja, hkrati pa nas je skoraj popoln molk odločevalcev skupaj z zvrhano mero arogantnosti spravljal še konkretno ob živce. A to na žalost v slovenski kulturni politiki, še posebej filmski, ni nič novega. Filmsko področje je v času od osamosvojitve prestalo že številne viharje in zatišja pred njimi, kar je vezano predvsem na surovo mešanico politične ignorance in samovolje, ki se z redkimi izjemami izmenjuje glede na trenutno strankarsko razporeditev v državnem zboru. Ob 30-letnici slovenskega poosamosvojitvenega filma smo se zato pri Ekranu odločili pogledati v zgodovinsko drobno filmsko-političnih bojev, iz česar se lahko vsi marsikaj naučimo, saj se politični procesi in preizkušnje, ki jih prinašajo, neprestano ponavljajo, dinamika padcev in vzponov pa ob podrobnejšem vpogledu ni arbitrarna, kot se zdi na prvi pogled. Zahtevna zgodovinska pot slovenskega filma hkrati zbuja pesimizem, saj se je treba za vsak napredek (ali celo obstanek) krčevito boriti in sitorej, po domače rečeno, mazati roke v živem blatu strankarske politike, v katerega se vedno bolj pogreza vsa slovenska demokracija, kot pravi tudi eden naših sogovornikov Igor Koršič: »Film je Slovenija v malem.« Ohranja pa tudi upanje, da se je z organiziranim zavzemanjem in usklajeno akcijo politični ignoranci in samovolji mogoče upreti. O tem znova priča prav slovenski film, ki bi glede na vse, kar je prestal, lahko že davno ugasnil ali zveden na politično propagando

ter ceneno razvedrilo hiral nekje na kulturnem obrobju, pa je vedno znova dvignil glavo in ob tem postregel še z ustvarjalnimi presežki – povedno mnogokrat bolj cenjenimi v mednarodnem prostoru kot pri nas. Z opozorilom sogovornice Majde Širca, da so »spomini na zgodovino filma zelo dvorezni in individualni«, in citatom iz filma **Pastorala: umreti na podeželju** (Den-en ni shisu, 1974, Shûji Terayama), da je »v bistvu vsa preteklost fikcija«, se tako podajamo v pomanjkljivo in fragmentarno zabeleženo zgodovino slovenske filmske politike: s pomočjo pričevanj treh akterjev in akterke, ki so si ob filmski dejavnosti drznili v preteklosti najgloblje potopiti v živo blato strankarske politike ter so s svojim delovanjem bistveno prispevali k oblikovanju filmskega področja po osamosvojitvi Slovenije.

Kratek pregled filmske organiziranosti v okviru Jugoslavije

Leta 1945 je bilo v Beogradu ustanovljeno Državno filmsko podjetje s podružnicami v vsaki jugoslovanski republiki, v katerih so bile prvo leto združene produkcija filmov, njihova distribucija in prikazovalna mreža. Naslednje leto so posamezne segmente ločili in tako sta v Sloveniji nastala državno produkcijsko podjetje Triglav film, v okviru katerega je nastal tudi prvi slovenski celovečerni igrani film **Na svoji zemlji** (1948, France Štiglic), in distribucijsko podjetje Vesna film. Deset let kasneje je tehnična baza Triglav filma, ki je delovala v nacionalizirani cerkvi sv. Jožefa v Ljubljani, ustanovila novo podjetje Filmservis, ki je ponujalo tehnične usluge pri nastajanju domače in tuje filmske produkcije. Istega leta je Društvo slovenskih filmskih delavcev (danes Zveza društev slovenskih filmskih ustvarjalcev), ki je prej delovalo pod

okriljem UFUS (Združenja filmskih ustvarjalcev Srbije), dalo pobudo za ustanovitev svoje delovne organizacije, državnega filmskega podjetja Viba film. To je bilo od ustanovitve leta 1956 do leta 1991 vodilni slovenski filmski producent, ki je posnel 92 slovenskih celovečernih filmov, od tega 31 v sodelovanju z drugimi slovenskimi in jugoslovanskimi partnerji. Znamenito spiralo, ki še danes krasi njegov logotip, je narisal direktor fotografije Mile de Gleria, česar »marsikdo ne ve«, ob tem spomni Marcel Buh, predsednik Društva slovenskih filmskih delavcev vse prvo desetletje po slovenski osamosvojitvi. Ko je Triglav film leta 1966 objavil stečaj, je Viba prevzela njegove filmske ateljeje in prostore, leta 1975 pa tudi filmski laboratorij. »Viba, ki je bila do takrat v kletnih prostorih na Gregorčičevi ulici, je za odkup cerkve, kjer je bil Triglavov studio, najela kredita pri Ljubljanski banki in RTV Ljubljana. Od države je bila financirana po projektih in potem sredstva razdelila naprej za plače uslužbencev in honorarje sodelavcev. Kredit banki so plačevali tako, da smo filmski delavci del svojih plač in honorarjev – tisti z višjimi tudi do 20 odstotkov – dajali nazaj v podjetje, z RTV pa je bila dogovorjena kompenzacija v obliki snemanja zabavnih oddaj v studiu,« je pojasnil Buh.

Skorajšnja smrt slovenskega filma

Osamosvojitve za slovenski film in filmske delavce ter delavke nikakor ni bila tako evforična kot za večino preostale novonastale države – kvečjemu nasprotno. Leta 1991, po dokončni odcepitvi od jugoslovanske kinematografije, politično ozračje, kot pričajo sogovorniki, ni bilo naklonjeno samostojnemu, strokovno podkovanemu filmskemu področju, filmsko ustvarjanje pa je bilo potisnjeno na stranski tir. Državna Viba se je resda že prej znašla v težavah zaradi »finančnih kiksov«: Buh omenja filme **Nasvidenje v naslednji vojni** (Živojin Pavlovič) iz leta 1980, **Umetni raj** (Karlo Godina) iz leta 1990 in **Čarugo** (Rajko Grlić) iz leta 1991; glede slednjega se strinja tudi Majda Širca, takrat novinarka na RTV Slovenija in sodelavka revije Ekran, ki pa *Umetnega raja* zaradi mednarodnega uspeha z uvrstitvijo na filmski festival v Cannesu ne meče v isti koš. A je za rešitev finančnih zagat ministrstvo za kulturo po Buhovih besedah ubralo zelo nenavadno pravno pot: »Kulturni minister Andrej Capuder iz vrst Slovenskih krščanskih demokratov je umaknil vodstvo z direktorjem Josipom Košuto, ki je na položaj prišel iz Centralnega komiteja komunistične partije, in Vibo poslal v likvidacijo. Sodišče se je odločilo za usmerjeno likvidacijo, kar je bilo za tiste čase zelo nenavadno. Če bi šlo za običajno

likvidacijo, bi morala po takratnem zakonu dejavnost podjetja zamreti, filmska dejavnost pa je še vedno obstajala. Skozi to so nekatere upnike poplačali, novoustanovljeni javni zavod Viba pa je postal zgolj tehnična baza.« Ministrstvo za kulturo je prevzelo odločanje o financiranju nacionalne filmske produkcije, ki so jo izvajala sredi osemdesetih in na začetku devetdesetih ustanovljena neodvisna filmska podjetja. Leta 1991 je nastalo pet celovečercev – od tega dva TV-filma v produkciji RTV Slovenija –, naslednje leto pa le še dva TV-filma, od katerih je oba producirala javna radiotelevizija. »Z osamosvojitvijo je bil film zadnja cokla za ministra Capudra, kar vem, ker sem delala intervjuje z njim. Povedal je, da ga film ne zanima in da zanj to ni prioriteta. Za razliko od nekaterih drugih kulturnih področij, na primer literature in gledališča, je imel film zato precej odrezano pomoč, ključni koraki pa niso bili narejeni. Ko sem bila državna sekretarka med letoma 1997 in 2000, je šlo za saniranje pgorišča dobesedno ubitega filma,« je pojasnila Majda Širca, ki je bila kasneje tudi kulturna ministrica. Podobno meni tudi Igor Koršič, sicer profesor zgodovine in teorije filma na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, poleg tega pa publicist, ki redno piše o slovenski filmski politiki, v kateri je nekoč že sodeloval kot svetovalec dveh dosedanjih ministrov za kulturo: »Minister za kulturo v prvi demokratični vladi je nameraval ustaviti filmsko produkcijo v Sloveniji, kot je mi je nekoč povedal njegov svetovalec.« Tudi Buh je bil kot predsednik društva takoj po osamosvojitvi na sestanku pri ministru, da bi izvedel, kaj se bo dogajalo s filmom: »Dolgo sem čakal, preden me je sprejel. Dvajset minut sem bil pri njem v pisarni, da mi je razlagal, kako mu kradejo svinčnike, potem pa pogledal na uro in rekel, da ima zdaj že naslednji sestanek. O filmu sploh nisva spregovorila.«

Problem seveda ni bil le filmski, kot je pojasnil filmar Metod Pevec, ki je predsedovanje društvu prevzel leta 2000 po Buhu. »Govor o novem kulturnem modelu, ki se neprestano ponavlja in ki so ga skušali postaviti že številni ministri, a so vsi njihovi predlogi potonili v predalih, niso gole fraze. Dejansko imamo problem z modelom, kako naj se financira kultura, ki je v javnem interesu. Če se vrnemo v leto 1991, ko je minister Capuder sprožil likvidacijo Vibe, si moramo predstavljati, da je bil pri nas film do tokrat financiran na podoben način kot danes panoge, ki so organizirane v javne zavode in ustanove. Capuder je takrat napovedal popolno prenovo financiranja kulture: da je film le prvi, zato likvidiramo državnega filmskega producenta, in da v kulturi ne bomo več financirali institucij, temveč programe, zato

bodo sledili še vsi ostali večji kulturni korpusi v Sloveniji. Filmarji takrat nismo protestirali, čeprav je po likvidaciji državnega filmskega podjetja na področju filmske dejavnosti nastal nereguliran kaos, ker je bilo obljubljeno, da se bo vse spremenilo. A to se ni zgodilo. Nasprotno, določen del slovenske kulture se je še bolj etatiziral, oziroma je še bolj postal državna, vladna kultura. Zvečine so to javni zavodi, ki imajo kot vrhovno jamstvo ustanoviteljstvo države, potem pa so se organizirali sindikati, kolektivne pogodbe, nastali so plačni razredi za javne uslužbenke. Takoj je prišlo do institucionalne asimetrije v slovenski kulturi, pri čemer je film, čeprav je velika, draga panoga, ostal tam, kjer so poleg agencije za knjigo ostali vsi ostali nevladni 'drobižki'. In tam ni 'fajn!' Ker ni nobene garancije za delo, nobenega miru in stabilnosti, podprte z načrtovanjem in državno vizijo. Ko pride do česarkoli, ko se kakšna nova vlada spomni, da bi drugače regulirala kulturo, ugotovi, da lahko spreminja samo v nevladnem delu, v vladnem pa ne more, ker je zaščiteno. Z veliko truda in škandalov lahko zamenjajo kakšnega direktorja, to je pa tudi vse, kar lahko naredijo. Ne morejo pa ustaviti financiranja in bistveno vplivati na programe. Mi na drugi strani pa smo ravno tukaj izpostavljeni, na permanentnem prepihu. Če boste pogledali v Opero ali Cankarjev dom, boste ugotovili, da so vsi rekviziterji, lučkarji, tonski mojstri itd. zaposleni, 120 zaposlenih na Vibi pa je po likvidaciji šlo na trg, postali so svobodnjaki, mnogi ne morejo pridobiti niti statusa samozaposlenega na ministrstvu za kulturo. In ko pride do turbulenc in hoče kakšna mlada, nova politika nekaj spremeniti, ko se prerazporejajo sredstva, se posledice najprej poznajo prav tukaj.«

Bitka za prvi filmski zakon

Po likvidaciji Vibe in selitvi pod filmu neprijazno ministrstvo se je sestel odbor Društva slovenskih filmskih delavcev in začel pisati predlog zakona o produktivni kinematografiji, ki je najprej na ministrstvo in potem v parlament romal leta 1993. »S tem zakonom smo želeli zaščititi minimalno slovensko filmsko produkcijo in ji omogočiti preživetje. Izračunali smo, da so za to potrebni trije celovečerci,« je nadaljeval Koršič. Takratni predsednik društva Buh je bil sicer član Demokratske stranke Slovenije (s kratico DS; ki je ne gre zamenjati s Slovensko demokratsko stranko SDS), v kateri so bili med drugim France Bučar, Danica Simšič in Tone Peršak, kasnejši minister za kulturo. »Ta ni pokazala zanimanja zanj, zato sem zakon predal Zmagu Jelinčiču. Vedel sem, da je borec, njemu pa se je zdelo dobro, da bo Slovenska nacionalna

stranka (SNS) enkrat imela tudi svoj zakon, zato ga je vložil v parlament. Ministrstvo za kulturo, takrat pod vodstvom člana Združene liste socialnih demokratov (ZLSD) Sergija Pelhana, je bilo proti temu zakonu, ker je Vesna Čopič kot svetovalka ministra pisala krovni zakon, ki naj bi kulturno področje uredil v celoti. Se pravi, da smo jih mi začeli prehitovati po desni,« se z nasmeškom spominja Buh. »Zanimivo je bilo, da se je tudi Peter Božič, ki je bil takrat prav tako na ministrstvu, povezal s Slovenskimi krščanskimi demokrati in jih dobil na svojo stran. Tako je nastala zelo čudna opozicija temu zakonu, v kateri so se socialni demokrati združili s krščanskimi. Zakon pa so podpirali Liberalna demokracija Slovenije (LDS), Slovenska ljudska stranka (SLS), DS in SNS.« V prvem branju v parlamentu je zakon dobil večino glasov, nato pa pod »hudim pritiskom združene liste« zakon v drugem branju ni dobil zadostne podpore, zaradi česar je bil vrnjen v prvo branje. »Sledila so pogajanja med menoj in pokojnim Božom Šprajcem na eni strani in ministrom, Čopičevo ter Božičem na drugi. Sklenili smo kompromis, da bo to postal zakon o filmskem skladu, kar je pomenilo, da so morali biti skladi tudi vneseni v krovni zakon za kulturo.« Zakon o filmskem skladu je bil potem sprejet v parlamentu in je začel dokončno veljati 1. aprila, leta 1994, da je do kompromisa prišlo, pa je bilo potrebno kar nekaj politične spretnosti, lobiranja in predvsem časa ...

Buh pravi, da je štirinajst mesecev od dokončanja do sprejetja zakona hodil vsako jutro ob osmih v parlament, kjer je imel v Jelinčičevi pisarni tudi svoj računalnik, »kot bi bil tam v službi«. Iz tega obdobja lahko postrže s številnimi zanimivimi anekdotami, ki pričajo o tem, zakaj si je z vsemi žavbami namazani predsednik od nekaterih filmskih delavcev in delavk prisluzil vzdevek »filmski Tito«. »Pred razpravo o filmskem zakonu je bila razprava o zdravstvu in SNS je bila proti enemu členu. Ko sem prišel pred dvorano, mi je poslanec ljudske stranke rekel, da naj se pogovorim z Jelinčičem, ker če bo SNS proti njihovemu predlogu, bodo oni proti filmskemu zakonu. In jaz sem 'zalaufal' do Zmaga in mu to povedal. On pa začel: 'Ne boj se! Kaj bodo oni! Naj gredo v k....!' Rekel sem mu, da ne more celotnega zakona žrtvovati za en člen in tako se je potem tudi zgodilo,« je postregel s prvo. In nadaljeval: »Med razpravo o zakonu v parlamentu sem moral sedeti na balkonu, Vesna Čopič kot svetovalka pa je sedela spodaj v dvorani in neprestano prišepetavala ministru Pelhanu – ki ni imel pojma o filmu –, kaj naj reče, da prepriča poslance, da bodo proti. Opazoval sem, kako je šlo vedno bolj navzdol, nato pa je bil odmor za kosilo. Šel sem

do podpredsednika parlamenta in mu rekel: zakaj moram biti jaz na balkonu, medtem ko lahko Čopičeva ves čas suflira ministru. Ko mi je odgovoril, da je sekretarka na ministrstvu, sem ga opozoril, da je odvetnica s svojo pisarno, ki ima pogodbo z ministrstvom. Pred nadaljevanjem se je se je oglasil in prosil, da zapusti dvorano, potem pa sva sedela vsak na svoji strani balkona in se grdo gledala. Ni šlo za strankarska preigravanja, ampak za tekmo, kdo bo zmagal: naš zakon ali krovni zakon za kulturo. Vedel sem, da za vložitev amandmaja potrebuješ deset poslanskih podpisov. Za amandma, ki je bil resda malo nor, saj sem napisal, da mora biti letno posnetih pet celovečercer in dvajset kratkih filmov, sem imel že devet podpisov in mi je torej manjkal zgolj še eden; vedel sem, da ne bo šel skozi, a važno je bilo, da se je razpravljalo in so nas slišali. Jadranka Šturm, takrat poslanka LDS, je ob devetih zjutraj prebrala predlog in mi rekla: 'Tega pa ne bom podpisala, ker me bo Školč (Jožef, takrat predsednik državne zbornice in vodja poslanske skupine LDS) ubil.' Ob enih sem še vedno stal v državnem zboru in čakal, da bo kdo podpisal. 'Ja, revež, kaj vi še vedno tukaj stojite? Pa naj me ubije,' je rekla in podpisala.« In dodal refleksijo s pogledom na trenutno stanje: »Vedno mora nekdo vložiti zakon. Takratni filmski zakon ni bil političen, zato ga je lahko vložil Jelinčič, ki se je zanj tudi boril; nihče zaradi SNS ni rekel, da je to nacionalistični zakon. Danes pa je nekdo takoj, ko nese zakon v določeno stranko, etabliran za levega ali desnega. Takrat sem se družil z vsemi in moram reči, da so bili nasprotniki, ne pa sovražniki, danes pa so sovražniki, kar je narobe.« Kljub temu še vedno pravi, da je nestransko lobiranje za sprejetje zakonov nujno in da se mora nekdo s tem ukvarjati, sicer se ne bo nikoli nič premaknilo, »saj politiko film eno figo briga«. Ob tem se zaveda, da je danes v zakon treba vložiti še več časa in dela, saj mora biti poleg običajnih obrazložitev kompatibilen tudi z evropsko zakonodajo.

Filmarji na cesti in pogrešani filmi

S sprejetjem zakona o filmskem skladu pa niti prva bitka še ni bila zaključena. »V zakonu je bilo jasno zapisano, da premoženje likvidiranega distribucijskega podjetja Vesna film postane premoženje filmskega sklada, ki je poleg tega dobil pisarne na Miklošičevi in laboratorije v Jaršah, kjer ima danes filmsko tehniko AGRFT. Vesnino dvorano, ki je bila pred tem družbena lastnina, so kljub zakonu 'pobasali' Ljubljanski kinematografi; kasneje je to postal kino Kompas. Filmarji so s tem izgubili projekcijsko dvorano, kar bi še danes lahko bil majhen kinematograf, s približno osemdesetimi sedeži za slovenske filme,«

je pojasnil Buh. Ta majhna izguba, ki se zdaj v nenaravnem sodelovanju s Kolosejem pri odprtju dvorane slovenskega filma niti ne zdi več tako majhna, pa je napovedala še večji udarec.

Ta je prišel le leto dni kasneje, ko je vlada Janeza Drnovška z ministrom za kulturo Pelhanom leta 1995 cerkev sv. Jožefa s tehnično bazo in studiem vrnila slovenski rimskokatoliški cerkvi. »Filmarji so bili postavljeni na cesto z vsemi kostumi, scenografijo, kamerami ... in vsega, kar je pripadalo filmu, ni bilo več kam dati. Država je filmarjem v zameno dala razbito in propadlo, neprimerno infrastrukturo v Stegnah, kjer je bila nekoč tovarna. S filmarji so ravnali res kruto,« se spominja Širca. Ko je novoustanovljeni filmski sklad nasledil tudi producentske pravice in filmske kopije likvidiranega Viba filma, so bile nekatere kopije neurejene ali pogrešane – nekatere so celo še danes – je še dodala sogovornica. Filmarji so se morali organizirati sami, tako da so delno delovali v nekdanjem Vebinem studiu v Fornačah, ki je nastal v času razcveta mednarodnih koprodukcij, delno pa v prostorih novonastalih zasebnih filmskih podjetij. »V Piranu so bili takrat studijski depoji popolnoma neobdelani in zapuščeni. Nihče ni skrbel za rekvizite, kostume, snemalne knjige ...« Danes so piranski prostori še vedno v lasti države, ampak so na pol porušeni in je v njih »nevarno hoditi«, je dodal Buh.

Po podatkih Buha naj bi vlada v zameno za cerkev izplačala ministrstvu za kulturo 500 milijonov takratnih tolarjev, filmarjem pa nič. »To mi je povedal likvidator Vibe, zanimiv človek, ki je nenadoma vzljubil film in namesto dokončne likvidacije celo z nekimi sredstvi kupoval tehniko, na primer novo kamero.« Društvo filmskih delavcev je sprožilo tožbo, v kateri je zahtevalo dva milijona mark poplačila ali soupravljanje novonastajajoče Vibe, ki je kot javni zavod vse do danes filmski studio in tehnična baza za slovenski film. »Sodnik, ki je obravnaval tožbo, si ni upal razsoditi. Zavlačeval je in umrl, preden se je zadeva zaključila. To vem, ker sem bil kasneje v zakonski zvezi s sodnico, ki je delala na istem sodišču. Odvetniku sem rekel, naj tožbo pošlje na ministrstvo. Odgovoril mi je: 'Veš kaj, jaz bom hodil vedno na sodišče, ti pa imaš samo to stvar.' Ni se hotel zameriti sodnikom.« Zadeva se je tudi pozneje, ko Buh ni bil več predsednik, nadaljevala na višjem sodišču, a filmarji na tej sodni poti niso bili uspešni.

Izvedenci in »izvedenci«

Po Buhovih besedah pri pisanju prvega filmskega zakona niso sodelovali »teoretiki«, kot sta bila Silvan Furlan in Zoran Pistotnik, ki sta študirala modele v tujini in na njihovi

podlagi novembra 1992 spisala svoj Očrt za model organizacije kinematografije v Republiki Sloveniji, v katerem sta se zavzemala »za kombinacijo državnega, centralistično urejenega modela na eni strani, na drugi pa avtonomne, prostemu trgu prepuščene, komercialne ureditve« in na katerega »osnovi naj bi nastala osrednja nacionalna filmska ustanova, filmski center«. Ideja o javni agenciji, ki bi skrbelo za vsa področja filmske dejavnosti, kot jo poznamo danes, je torej obstajala že takrat. Kot je v prejšnji številki Ekрана v prispevku Geneza systemske podpore filmski produkciji v Sloveniji napisala Jelka Stergel, so se v leta 1993 v parlament vloženi zakon o filmskem skladu, o katerem pripoveduje Buh, »veliki načrti, obširno in ambiciozno opisani v Očrtu /.../ zožili in osredotočili na financiranje filmske produkcije ter na promocijo slovenskih filmskih del, predvsem v tujini«. Očitno je pri tem šlo za kompromis, saj se tudi Buh spominja, da je imel prvi predlog zakona sprva 52 členov, končal pa je kot zakon o filmskem skladu s 26 členi. S tem je bilo torej zagotovljeno preživetje filma, ne pa tudi zdravi pogoji za njegov razvoj. Zakaj, je pojasnil Koršič s primerom raziskave slovenske kulturne politike, ki jo je ministrstvo za kulturo leta 1996 opravilo v sodelovanju z mednarodno strokovno komisijo Sveta Evrope in iz katere sta nastali dve poročili: slovensko in evropsko. »V našem poročilu piše, da Slovenija ni sposobna imeti svoje filmske produkcije, ker je premajhna, zato naj se osredotoči na izdelavo kratkih filmov in mogoče koprodukcij. Evropski izvedenci, ki so pripravili drugo poročilo, so se čudili, kako je lahko naša kultura tako kakovostna glede na to, kako slabo je organizirana. Zapisali so še, da kulturni minister deluje kot gasilec, ki hodi od enega finančnega požara do drugega in se, ker nima časa, sploh ne ukvarja s tem, s čimer bi se moral: s strategijo razvoja kulturne politike, nadzorom nad njenim izvajanjem, proučevanjem učinkov kulturne politike itn.«

Zgovoren je tudi primer, ki ga Koršič navaja v prispevku Slovenski filmsko-politični harakiri za revijo Sodobnost leta 2000: »Ali je mogoče filmsko politiko voditi drugače? Je. Ponovno bom pomahal z irskim primerom. Irska je primerljiva s Slovenijo. Dvakrat več prebivalcev, dolgo časa dva do tri filme na leto s pomočjo državne podpore, kot dokaz, da imajo Irci tudi svoj film. Potem pa so resno vzeli iniciativo EU, ki je opozarjala na zaposlitveni potencial dejavne filmske industrije. Premier je osnoval malo strokovno komisijo. Na voljo ji je dal tri mesece in priporočila komisije so začeli nemudoma uresničevati. V štirih letih so prišli na približno 60 celovečernih filmov na leto in na okoli 40 televizijskih,

večinoma irskih. V industriji je delalo 16.000 ljudi. [...] S preprostim sistemom davčnih olajšav in televizijskih kvot. [...] Ko so Irci predstavljali svojo očitno uspešno filmsko politiko v Ljubljani, je prisotni predstavnik ministrstva za finance kratkomalo razglasil konec 'irske zgodbe'. Trdil je, da bo EU onemogočila njihov sistem. Govoril je po škofovsko. Presenečena Irka, ki se je v zadregi smehljala, je hitro spoznala, kaj pomeni slovenska strokovna razprava. Njene besede so bile v trenutku brez pomena.«¹

Devetdeseta lahko sklenemo z izjavo francoskega raziskovalca Joela Chaprona, ki jo je v svojem prispevku citiral Koršič: »Slovenija ponuja ameriškim filmom kar avtocesto do kinematografskih dvoran. Delno zato, ker država nima zakona, ki bi branil nacionalni in evropski film – slovenska vlada še vedno gleda na film kot na enega konkurenčnih produktov, ki so podvrženi pravilom trdega in čistega liberalizma, in pa zaradi kvazi monopolnega položaja družbe Ljubljanskih kinematografov, ki ima v lasti skoraj vse ljubljanske kinodvorane (te pa pripeljejo v državo 51 % filmov). Žalostna podoba slovenskih platen, ki pa očitno ne odseva vseh potreb slovenske publike, saj je ta s svojo vztrajnostjo na ljubljanskem Mednarodnem filmskem festivalu in s podelitvijo edine letošnje nagrade festivala kirgizijskemu filmu 'Deseti brat' [...] dokazala javnim oblastem in distributorjem, da morajo tudi manj pomembne kinematografije brez sredstev, a zato bolj opazne, imeti svojo domovinsko pravico.«² V drugem desetletju poosamosvojitvenega filma se je dejansko marsikaj spremenilo na bolje in kazalo je, da bo film to pravico končno pridobil – Filmski sklad se je preoblikoval v javno agencijo Slovenski filmski center z veliko bolj celovitim pristopom k filmskemu področju, filmarji in filmarke so dobili nov sodobni studio v Vibi, slovenski film pa je dobil tudi nemalo priznanj na odmevnih mednarodnih festivalih. Kot po navadi v politiki vse ni šlo gladko in v skladu s temi upanji, a o tem več v nadaljevanju v naslednji številki ...

1 Sodobnost, letn. 48, št. 3 (2000), str 381-396

2 Prav tam.