

Članki iz sedmega poglavja, Čofotanje v čebru potrošništva, imajo spet bolj moralističen podton in delujejo kot svarilo pred »koncem sveta« (str. 333). Avtor prek ilustrativnih zgodb poudarja pomen stare dobre humanosti kot empatične in solidarne naravnosti k sočloveku, kar v sodobnosti izpodriva patološki narcizem kot posledica permisivne vzgoje. Piše tudi o pozabljenih vzgojno-izobraževalnih primerih, ki spodbujajo ustvarjalnost. Zdi se, da bi avtor družboslovne ali humanistične članke lahko združil v eno samo poglavje, saj taki tematski preskoki delujejo kot mašilo, ki bralca in avtorja odvrta od argumentacijskega tipa naracije.

V desetem poglavju, Upor je temelj človekovega dostojanstva, avtor združuje vsebinsko najbolj zgoščene članke o že obravnavanih tematikah. Komat najprej ponudi svojo interpretacijo kondratieffovskih ciklov, ki oznanjajo nov družbeni prevrat; povedano z besedami Wallersteina, se je kapital že razširil v (skoraj) vsak kotiček planeta, kar pomeni, da zmanjkuje poceni delovne sile, ki jo je možno izžemati. »Kapitalizem se je znašel na točki bifurkacije, ki označuje nepovratnost v njegovo dinamično ravnovesje« (str. 409). Prav zato se pod pretvezo »družbenega razvoja« in »modernizacije« v EU (Trade in Services Agreement) krepijo težnje po privatizaciji šolstva, zdravstva, kulture in naravnih virov. Na slednjem področju delujejo mednarodna podjetja vele-industrijskega kmetijstva (npr. Monsanto), ki v medsebojnem tekmovanju v tihi vojni za vodo in semena »sistematično kršijo temeljne človekove pravice« (str. 440). »Potrebujemo renesanso duha« (str. 413), ki jo avtor pripisuje civilnim (Očistimo Slovenijo) in protestnim (Boj Za) gibanjem, »katerih cilj je obnova skupnosti« (str. 427). Ne gre se slepiti, pravi avtor, ko ugotavlja in opozarja, da neoliberalizem deluje prek široke palete levih in desnih političnih ideologij po načelu dobičkonosnosti ter kot alternativo tržnemu kapitalizmu predlaga manj profitno, zato pa toliko bolj trajnostno naravno ekonomijo.

»Pošast globalnega kapitala lahko uničimo, če globalizacijo nadomestimo z lokalizacijo« (str. 41). Razen tega, da za globalne probleme paradoksalno predlaga lokalne rešitve, kar je ne le napačna, ampak politično celo nevarna logika, avtorjevemu argumentacijskemu toku, predvsem ko prikazuje ekološko tematiko, ki jo najbolje pozna, ne gre oporekati, vendar pa bi lahko Anton Komat svoje misli, ki jih neredko zanese v dobronamerno, a pesimistično in preroško moraliziranje, ki spominja na pridigo, na novo uredil, skrajšal in zgostil v skladnejše besedilo. Zato je toliko bolj zanimivo, da slovenski »menedžerski eliti« ustreza prav tako besedilo. Če so menili, da so s podelitvijo priznanja »za najboljšo poslovno knjigo leta« dokazovali svojo duhovitost, so se zmotili. Duhoviti bi bili, če bi izbrali knjigo, ki neusmiljeno piše o njih samih, Drenovčevo knjigo Kolaps Elite, ki problematiko poglavja Od uničevanja do samouničenja o projektu TEŠ 6 postavlja v širše strukturne, ekonomske in politične koordinate, v katerih jih lahko veliko jasneje razumemo.

**Jasmina Šepetavc**

**Peter Stanković: Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma, Slovenski klasični film (1931–1988).**

**Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2013.**

**739 strani (ISBN 978-961-235-662-0), 29 EUR**

V zadnjih nekaj letih prihaja do nenavadnega razmaha zgodovinskih študij slovenskega filma; dve bolj prepoznavni sta na primer Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–2010 (Rugelj 2011) in Vrdlovčeva dopolnjena izdaja Zgodovine slovenskega filma (2009), izdana pod imenom Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011 (2013), najnovejše med njimi pa je delo Petra Stan-

koviča, profesorja filmskih študij na ljubljanski FDV. Prvo vprašanje, ki se zastavlja, je, zakaj ravno zdaj govoriti o slovenskem filmu, odgovor pa ima najverjetneje opraviti z neko drugo konotacijo, ki se je (pre)dolgo pojavljala ob omembi slovenskega filma: Zakaj sploh govoriti o slovenskem filmu, če je vendarle v celoti zanič?

Časovna razdalja je ključna za kritično historiografijo, skozi katero je mogoče spoznati, da po slovenskem filmu še zdaleč ne moremo pljuvati vsevprek; Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma pa bralca spretno vodi tako skozi spregledane mojstrovine kot tudi neapologetsko opozori, kaj je v zgodovini slovenske kinematografije zares slabo. Knjiga je impresivna enciklopedija slovenskega filma, po časovni osi vsebinsko razdeljena takole: Zаметki kinematografije na Slovenskem; Trideseta leta: Prva slovenska celovečerna filma; Slovenski film med drugo svetovno vojno; Povojna kinematografija: Triglav film in revolucionarna agitacija; Petdeseta leta: Komercializem in pojav Viba filma kot alternative; Šestdeseta leta: Avtorski film; Sedemdeseta leta: Filmi dediščine, umetniški film, komercializem in socialni feljton; in Osemdeseta leta: Kriza. Vsako poglavje se začne s temeljitim opisom družbenega, kulturnega, političnega in ekonomskega konteksta obdobja, sledi razdelava posameznih filmov, kontekst njihovega nastanka, empirija (podatki o gledanosti, nagrade ipd.), biografije režiserjev in kritična refleksija filma. Knjigi je treba priznati, da se pri opisu produkcijskega konteksta filmov ne omejuje zgolj na režiserje avtorje in igralce, temveč ne pozabi drugih filmskih delavcev, od scenaristov do kostumografov, scenografov in maskerjev, ki so pomembno prispevali predvsem k filmskim presežkom.

Avtor se formalno omeji na slovenske celovečerne filme, ki so nastali v okviru enega od slovenskih filmskih studiev; izjema je le en amaterski film *Dečki* (1976) Stanka Josta, prvi slovenski film z eksplicitno homoseksualno tematiko. Vsebine tako obsežnega dela na tem mestu niti ni mogoče zajeti; poučen prvi del govori o zanimivih nastankih slovenske kinematografije, prvih potujočih kinematografih in prvih dvoranskih projekcijah, njihovi priljubljenosti in navadah preživljanja prostega časa populacije, ki so vedno bolj vključevale kinematografe. Pa o prehodu od prvih amaterskih dokumentarističnih posnetkov do prvega celovečerca *V kraljestvu zlatoroga* (1931), v katerem je mogoče že na začetku videti temo, ki se v variacijah pojavlja skozi celotno zgodovino slovenske kinematografije: zvezanost slovenstva s podobami neokrnjene podeželske krajine. Slovenski film ima pač problem z mestom in urbano kulturo. In z moškostjo, ki ne bi bila šibka, destruktivna ali popolnoma nepotrebna niti patriarhalna in nasilna. Knjiga nas kljub zastrašujočemu obsegu potisne v spiralo branja o partizanskih filmih, filmih, posnetih po literarnih predlogah, komercialnih uspešnicah, po katerih navadno poznamo slovenski film (*Vesna*, *Ne čakaj na maj*, *Ne joči Peter*, *Kekec*, *Sreča na vrvcih*), eksperimentiranju s formo in vsebino z začetkom v avtorskih filmih šestdesetih (npr. *Babičeva Veselica*, *Hladnikov opus*, *Klopčičev opus*, *Pogačnikovi Grajski biki*, ki jih je avtorica tega prispevka pred leti v Filmskem arhivu dobila v dar z besedami: »Saj tega nihče več ne gleda.«), vplivu francoskega novega vala in pojavu jugoslovanskega črnega vala, upadu kakovosti in pojavom nacionalizma, kakopak v obliki filmov dediščine in podobah podeželja v sedemdesetih ter krizi z nekaterimi presežki, drugače umetniško ustvarjalnih osemdesetih. Vmes preberemo posrečene zgodbe o pojavu televizije, ki so jo cele soseske gledale skupaj pri tistih nekaj srečnežih, ki so aparat imeli, in posledičnim zmanjšanim obiskom kina, mikavnosti (zdaj uglednega mestnega) kina z mehkoerotičnimi filmi sredi Ljubljane, večletnih zamikih prikazovanja svetovnih filmskih uspešnic v Jugoslaviji in razočaranju, da v *Peščenem gradu* (1962) sploh ni Milena Dravić, ki plava gola, saj je *Hladniku* odločno rekla »Neču!« ipd.

Ključni del knjige je kritiška analiza, ki se je avtor loti kljub zavedanju tveganosti očitkov kritiki v tako majhnem prostoru, kot je slovenski. Zanimiv problem filmske kritike je, da kljub svojim očitnim kvaliteta in prodornosti le redkokdaj najde mesto v »resnih« akademskih monografijah o filmu. Problem zato, ker filmska teorija in filmska kritika v teh monografijah stojita na različnih bregovih, prva (zdaj) dojeta kot resna akademska disciplina z zgoščenim teoretskim jezikom, filmska kritika pa še vedno v registru subjektivnega mnenja, ki nima oprijemljivih konceptualnih stebrov in preverljivih rezultatov. To je seveda nesmisel; navsezadnje je znanost subjektivna že v izbiri polja proučevanja,

kritika pa ima resne družbeno-kulturne implikacije. Stanković skozi uvodno kontemplacijo ali kritiko podati ali ne opozori na širši problem: da imamo v Sloveniji resne težave s kritiko – ali z njenim natančnim in konstruktivnim podajanjem ali njenim dobrohotnim sprejemanjem in upoštevanjem – toliko bolj v akademskem prostoru. Dokler se ne naučimo izpostaviti tistega, kar ni dobro, in tistega, kar je, smo v nelagodnem statusu quo. Poanta na tem mestu je skromnejša, in sicer da je osvežujoče brati prodorno filmsko kritiko v resni monografiji, ker laiku odpre nove nianse filmskega dela in pomakne ocenjevanje filma nad standardno podeljevanje nič zvezdic vsem slovenskim filmom povprek, poznavalca pa spodbudi k ponovni in večplastni obravnavi nekega dela. Kljub vsemu pa je daljnosežen poziv ta, da je filmsko kritiko v svoji (subjektivni) kompleksnosti dobro oziroma nujno gojiti.

Podrobno kontekstualizacijo obdobja kinematografije in posameznih del, ki je rdeča nit cele knjige, avtor utemelji že v predgovoru, ko zapiše: »Slovenska kinematografija je v tem pogledu pomembna kot celota, saj ne glede na uspešnost oz. prepričljivost posameznih filmov vsak od njih predstavlja pomemben primer tako artikulacije kot tudi refleksije svojih lastnih kulturnih, družbenih in ekonomskih pogojev« (str. 12). Pri tem avtor seveda ne pristaja na enoznačne predpostavke odseva realnosti v filmskem delu ali popolne prepojenosti filmskega dela z ideologijo, o kateri bi lahko prav hitro sklepali predvsem v analizi povojne kinematografije, temveč odpira vprašanje odnosa med filmsko umetnostjo in družbo, ki sta vedno v »razmerju dinamičnega vzajemnega konstituiranja« (str. 13). Zato tudi govor o slovenskem filmu – brez zapadanja v nacionalistično iskanje drobcev dokazov o superiornosti neke kulture in njenega filmskega izraza – saj je v tem primeru film za avtorja »umetniška evidenca kolektivnega simbolnega univerzuma« (str. 12). In zato, ker ima film kaj povedati o naši kulturi, je verjetno o slovenskem filmu tudi smiselno govoriti.

Stankovićev projekt je ambiciozen ne le kvantitetno, temveč predvsem kvalitetno. Skozi celo delo beremo skrbno konstruirano zgodbo, ki daleč presega zatohlo linearno popisovanje filmografije in ki z vpeljavo filmske teorije, avtorjevega poznavanja svetovne kinematografije ter anekdot okrog ustvarjanja posameznih del ustvari skorajda romaneskno branje. Pri tem pomaga avtorjev slog, ki v razgreti analizi na mestih uporablja sočne opise in sleng, kar je v množici mukotrpnih teoretskih branj dobrodošel kompromis med vsebino in slogom, hkrati pa knjigo dela bolj dostopno in berljivo. Oko trzne le pri pogostih spregledanih zatipkih, ki se pojavljajo na več mestih v knjigi in bi jih bilo v kasnejših izdajah vredno odpraviti. Smo v nestrpnem pričakovanju drugega dela ...