

ZGODOVINA SLOVENSKEGA CELOVEČERNEGA IGRANEGA FILMA II.
PREPOROD SLOVENSKEGA FILMA (1988–2004)

Avtor: Peter Stankovič

Recenzenta: prof. dr. Roman Kuhar in prof. dr. Žiga Vodovnik

Lektor: dr. Tomaž Petek

© Univerza v Ljubljani, Fakulteta za družbene vede, 2020

All rights reserved./Vse pravice pridržane.

Založila in izdala: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV

Za založbo: prof. dr. Monika Kalin Golob, dekanja Fakultete za družbene vede

Avtorji fotografij:

Fotografije in plakati slovenskih filmov: arhiv Slovenske kinoteke in za film Jebiga osebni arhiv Mihe Hočevarja. Uporabljeno z dovoljenjem lastnikov avtorskih pravic.

Oblikovanje naslovnice: Vasja Ris Lebarič

Prelom: Vasja Ris Lebarič

Tisk: Cicero d. o. o.

Naklada: 300

Prva izdaja

Ljubljana, 2020

Cena: 30 evrov

Publikacija je izšla s podporo Javne agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791.21(497.4)''1988/2004''

STANKOVIČ, Peter

Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma. 2, Preporod slovenskega filma (1988-2004) / Peter Stankovič ; [fotografije in plakati slovenskih filmov arhiv Slovenske kinoteke in za film Jebiga arhiv Mihe Hočevarja]. - Ljubljana : Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, 2020

ISBN 978-961-235-957-7

COBISS.SI-ID 53780995

**ZGODOVINA SLOVENSKEGA
CELOVEČERNEGA IGRANEGA
FILMA II.**

PREPOROD SLOVENSKEGA FILMA (1988–2004)

KAZALO

PREDGOVOR K DRUGEMU DELU	9
UVOD	19
OSEMDESETA LETA: NADALJEVANJE	25
DEVETDESETA LETA: K PREPORODU	67
PRVO DESETLETJE 21. STOLETJA: PLURAZLIZACIJA AVTORSKIH POETIK	271
LITERATURA	468

PREDGOVOR K DRUGEMU DELU

V drugi polovici osemdesetih let 20. stoletja je slovenski film zašel v hudo krizo. Snemali so se filmi, ki niso prepričali ne gledalcev ne kritikov, obisk kinematografskih predstav z domačimi celovečerci je strmo padal, zaradi ekonomske krize, v kateri se je znašla socialistična Jugoslavija, je bilo za proizvodnjo na voljo vedno manj denarja, predvsem pa se je med gledalci zasidralo prepričanje, da je slovenski film popolnoma negledljiv. V tem kontekstu se je zdela možnost, da bo domača kinematografija preprosto ugasnila, vedno verjetnejša, potem pa so se v devetdesetih letih začele stvari nenadoma obračati na bolje – in to na veliko bolje.

Najprej se je v prvi polovici tega desetletja pojavilo nekaj zelo posrečenih celovečercjev. Najpomembnejši od teh je bil *Babica gre na jug* Vincija Vogua Anžlovarja iz leta 1991, ki je pokazal toliko pripovednega elana in sproščenosti, kot ju v slovenskem filmu z nekaj izjemami ni bilo videti že vsaj od šestdesetih let. V drugi polovici devetdesetih je v kinodvorane prišla še cela vrsta drugih vsebinsko in slogovno izjemno svežih del, ki pa niso bila več redke izjeme, ampak pravi novi val, ki je v samo nekaj letih popolnoma prepородil domačo kinematografijo. Prelomno je bilo leto 1997, ko sta bila končana *Ekspres, ekspres* v režiji Igorja Šterka in *Outsider* Andreja Košaka. Oba omenjena filma sta namreč zabeležila zelo spodoben obisk in navdušila kritike, predvsem pa ju kljub različnima zgodbama in pripovednima pristopoma povezuje

cela vrsta prvin, ki so se kmalu uveljavile kot prepoznavna značilnost nove slovenske kinematografije nasploh. Ključne od teh so bile poudarjena liričnost oziroma stiliziranost filmskega jezika, majhne zgodbe, ki spretno naslavljajo velike eksistencialne teme, človeška toplina, komunikativnost in navsezadnje mera inteligentnega humorja. Omenjenima celovečercema je kmalu sledila še cela vrsta podobnih, med katerimi lahko kot verjetno najpomembnejše izpostavimo *V Leru* Janeza Burgerja (1999), *Temne angele usode* Saša Podgorška (1999), *Porno film* Damjana Kozoleta (2000), *Jebiga* Mihe Hočevarja (2000), *Kruh in mleko* Jana Cvitkoviča (2001), *Zadnje večerjo* Vojka Anzeljca (2001), *Sladke sanje* Saša Podgorška (2001), *Šelestenje* Janeza Lapajnetja (2002) in *Pod njenim oknom* Metoda Pevca (2003). K prepородu slovenskega filma so pripomogli tudi reorganizacija sistema financiranja domače kinematografije, menjava generacij in podobno, toda to so podrobnosti, ki jih bomo natančneje obravnavali v nadaljevanju.

Ekspres, *ekspres* in *Outsider* sta torej odprla vrata nečemu, kar bomo v tej razpravi imenovali obdobje prepорода slovenskega filma. Prepороd se nanaša na dejstvo, da je bil slovenski film konec osemdesetih že na tem, da se sesuje sam vase, zgolj deset let pozneje pa se je vrnil kot živahna kinematografija mladih avtorjev z velikimi idejami in s še večjim občutkom za posebnosti lokalnega okolja. Zadnje omenjamo, ker je prepородiteljska kinematografija v nasprotju s številnimi domačimi celovečerci s konca osemdesetih in prve polovice devetdesetih let, ki so iskali pot iz krize zlasti na način naslanjanja na konvencije ameriškega žanrskega filma, v veliki meri gradila na značilnostih slovenskega kulturnega in naravnega konteksta, kot so na primer: majhnost, redkobesednost, toplina, slikovitost in podobno. Na ta način je slovenski film spet začel svoje okolje reflektirati, kar je v umetnosti vedno zaželeno, predvsem pa je tak pristop veliko učinkovitejši. Nekritično naslanjanje na konvencije drugih kinematografij namreč v praksi pomeni obsojenost na nižje lige – kinematografijo bolj ali manj posrečenih kopij nečesa drugega –, medtem ko ustvarjalne predelave lokalnih določitev vodijo k nečemu novemu, s tem pa tudi vsaj potencialno izjemnemu. Povedano z drugimi besedami: majhna slovenska produkcija z omejenimi finančnimi, kadrovskimi, organizacijskimi idr. resursi nikoli ne bo dosegla velikih na ravni produkcijskih okvirov, spektakularnih konstrukcij in podobno, lahko pa ponudi nekaj, česar drugi nimajo oziroma zaradi svoje osredinjenosti na velike produkcije nemara zanemarjajo. To možnost so torej prepoznali mladi slovenski režiserji iz obdobja prepороda in zasnovali kinematografijo, ki se je odločno odmaknila od poskusov nekritičnega imitiranja ameriških žanrskih filmov, ki so prevladovali konec osemdesetih in na začetku devetdesetih let.

Vseeno pa se je celotna zgodba slovenskega filmskega prepороda začela ravno konec osemdesetih let z različnimi sklici na ameriški žanrski film. To so bili namreč prvi resni poskusi odmika od letargičnih filmskih pristopov, ki so se pred tem udomačili na Vibi in ki so v pomembni meri pripeljali in slepo ulico, v kateri se je znašel slovenski film. Skladno s tem bomo pričujočo študijo, ki je nadaljevanje prvega dela s podnaslovom *Slovenski klasični film*, začeli ravno na tem mestu, natančneje z obravnavo Kozoletovega *Remingtona* iz leta 1988,

v katerem se prvič v zgodovini slovenskega filma¹ pojavi prepoznavno ameriški avtomobil – eden izmed najbolj konsistentnih označevalcev ameriškega žanrskega filma, s tem pa tudi pomembna simbolna prelomnica. Videli bomo, da je bila pot do prerrojene kinematografije dolga in tudi zelo vijugasta, vseeno pa ne nezanimiva.

V študiji bomo obravnavali vse slovenske celovečerne igrane filme, ki so doživeli kinematografsko distribucijo in ki so bili posneti v tem obdobju. Analizo bomo sklenili z Burgerjevimi *Ruševinami* (Janez Burger, 2003), še enim pomembnim in navsezadnje uspešnim domačim celovečercem, ki pa je zgolj zaokrožil proces izzvenevanja preporoditeljske kinematografije. Gre za dejstvo, da je kinematografija slovenskega filmskega preporoda z zgoraj omenjenimi prvinami kmalu po nastopu novega tisočletja začela postoma izzvenevati. Pojavljati so se začeli celovečerci, ki nikakor niso bili manj uspešni ali umetniško manj prepričljivi od preporoditeljskih klasik, vseeno pa niso imeli njihovih značilnosti. Ključno pri tem je, da tu ni šlo za izrazit prelom: novi filmi (med najpomembnejšimi so bili: *Poker* (Vinci Vogue Anžlovar, 2001), *Barabe!* (Miran Zupanič, 2001), *Varuh meje* (Maja Weiss, 2002), *Zvenenje v glavi* (Andrej Košak, 2002), *Rezervni deli* (Damjan Kozole, 2003) ter *Kajmak in marmelada* (Branko Djurić, 2003)) so se pojavljali postopoma, tako da so tudi *Ruševine* prej simbolna kot vsebinska prelomnica. Vseeno pa bi bilo mogoče trditi, da je bilo okoli leta 2003 s preporoditeljsko kinematografijo v ožjem smislu majhnih, toplih, duhovitih in podobnih filmov, kot so v slovenski kinematografiji prevladovali na prelomu tisočletij, konec. Namesto nje je prišla, recimo temu, stabilna kinematografija: cela vrsta celovečercem, ki so izkazovali (in še vedno izkazujejo) razmeroma visoke standarde kakovosti in prepričljivosti (kriza slovenskega filma iz osemdesetih let je že zdavnaj pozabljena), vseeno pa so vsebinsko in slogovno tako zelo raznoliki filmi, da jih težko povežemo v koherentno šolo, v vsakem primeru pa gre za očitno novo obdobje, ki bo moralo biti obravnavano posebej.

V pričujoči razpravi bomo obravnavali 54 filmov. Čeprav jih veliko izmed njih ne moremo razumeti kot preporodnih v kakršnem koli smislu, so s slovenskim filmskim preporodom vseeno povezani: ali ga napovedujejo ali se mu zavestno izogibajo, nekateri pa so ga tudi že poskušali preseči. Skladno s tem bomo razpravo naslovili *Preporod slovenskega filma*, saj je bila nepričakovana vrnitev slovenske kinematografije na prehodu iz drugega v tretje tisočletje daleč najpomembnejši dogodek v tem času, niso pa seveda vsi filmi tega obdobja narejeni skladno z načeli preporodne kinematografije, kot smo jih omenjali zgoraj in kot jih bomo še natančneje obravnavali v nadaljevanju.

Pri delu je bil poseben izziv vprašanje, katere filme sploh uvrstiti v študijo. Kategorija »slovenskih celovečernih igranih filmov« je namreč kot vsaka druga raztegljiva. Težava so na primer filmi, ki so jih posneli slovenski ustvarjalci v tujini, do neke mere pa tudi filmi, ki so jih posneli tujci v Sloveniji s slovensko pomočjo. Posebno vprašanje so nadalje televizijski filmi: so ti samo zaradi

1 Z morebitno izjemo Čapove klasike *Naš avto* (František Čap, 1962). Tudi tu je namreč v središču dogajanja tuj avtomobil, pri čemer pa ne razbiramo znamke – mogoče je bil ameriški, mogoče pa tudi ne.

tega, ker so posneti z nekoliko drugačno tehnologijo, že nujno manj vredni od »pravih« – »filmskih« celovečercer? Da ne bi stvari zapletal še bolj, kot so zapletene že same po sebi, sem se pri delu držal uveljavljenega kánona. Tega v Sloveniji predstavlja *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–2010* (Rugelj, 2011), ki gradi na preprosti, a dovolj smiselni opredelitvi slovenskega celovečernega filma po proizvodnem načelu: slovenski filmi so tisti, ki so nastali v okviru slovenskih filmskih studiev in ki so doživeli vsaj minimalno kinematografsko distribucijo.

Pri obravnavah posamičnih filmov sem bil tudi v dilemi, ali filme vrednotiti ali pa to – nasprotno – omejiti na preprosta razbiranja različnih vsebinskih poudarkov in slogovnih značilnosti obravnavanih del. Vrednotenje je namreč nerodno: najprej zato, ker je doživljanje filmov vedno vsaj nekoliko subjektivno, tako da je iz tega težko izpeljevati kakršne koli dokončne sodbe, poleg tega pa se kritik s svojimi ocenami neogibno ponuja v zobe vsem tistim, ki se z njimi ne strinjajo (oziroma jim ne ustrezajo), kar je še posebej neprijetno v tako majhnem okolju, kot je slovensko (kjer se posamezniki iz različnih profesionalnih krogov med seboj pogosto poznamo tudi osebno). Na koncu sem se odločil, da bom filme kljub vsem zadržkom obravnaval tako, da bom njihove različne vidike poskušal tudi ovrednotiti. Razlogov za to je več, med njimi pa je ključen ta, da je ravno zato, ker je takšno početje tako zelo nerodno, filmske kritike kot kritike – v smislu poskusov razločevanja boljšega od slabšega – pri domačem filmu v Sloveniji razmeroma malo. Povedno je na primer, da se večina do zdaj napisanih pregledov zgodovine slovenskega filma vrednotenju posamičnih filmov in filmskih estetik izogiba. V majhnem okolju je to sicer do neke mere razumljivo, vseeno pa je na dolgi rok hkrati problematično, saj ostaja filmska kritika tako vsaj nekoliko nerealizirana, zlasti pa s svojo neopredeljenostjo reproducira razširjeno predstavo, da je slovenski film samo neke vrste nediferencirana masa težko gledljivih režiserskih egotripov. V resnici je tako, da je v zgodovini slovenskega filma nastalo zelo veliko zelo različnih filmov, dobrih in slabih, zaradi česar bi bilo prav, če bi znali ene od drugih vsaj okvirno ločevati, predvsem pa je vrednotenje pomembno zaradi praktičnih razlogov. Gre za preprosto dejstvo, da je filmska kritika avtorjem filmov najpomembnejši vir povratnih informacij, kar v praksi pomeni, da lahko z njeno pomočjo svoje delo tudi reflektirajo oziroma korigirajo in razvijajo v nove smeri. Ker smo ljudje vedno vsaj nekoliko samokritični, bodo avtorji svoja dela seveda reflektirali tudi brez filmske kritike, toda v tem primeru bo njihova refleksija vsaj nekoliko kratka, saj posamezniki svoje lastne omejitve in slepe pege najtežje opazimo.

Poudariti je treba tudi, da so slovenski filmi v večjem delu narejeni z javnim denarjem. Filmska kritika je tu pomembna kot ena izmed instanc, ki porabo tega denarja nadzorujejo in posledično preprečujejo nadaljnja subvencioniranja produkcijskih hiš ali avtorjev, za katere se je izkazalo, da kakovostnih filmov ne znajo narediti oziroma da so jim proračunska sredstva zgolj priložnost za hiter zaslužek (v besedilu bomo videli, da se je dogajalo tudi to, čeprav na srečo razmeroma redko). Filmska kritika je nadalje pomembna zaradi svoje širine: ker so pisci navadno dobro razgledani in znajo prepoznavati tudi povezave konkretnih filmov z različnimi filmskimi, kulturnimi in družbenimi konteksti, lahko filmske avtorje opozorijo tudi na tiste strukturne določitve

njihovih del, ki jih sami mogoče niti ne bi opazili. Primer so kulturni obrazci in samoumevnosti, ki jih posamezniki zaradi svoje konstituiranosti v njihovih okvirih običajno niti ne prepoznamo. In končno: kritiki, ki gledajo veliko filmov, lahko identificirajo različne tematske in slogovne sorodnosti med konkretnimi deli in posledično poudarijo tudi morebitne strukturne smernice, šole in estetike, ki se pojavljajo v posamičnih kinematografijah. Ko bomo govorili o slovenskem filmskem preporodu na prelomu iz drugega v tretje tisočletje, bomo na primer poudarili, da filme tega obdobja poleg že omenjenih slogovnih prvin povezujejo tudi nekateri pomembni vsebinski poudarki, kot so na primer evakuacija zgodovine, apolitičnost in podobno. Kritiki lahko ob iskanju pravilnosti seveda opozorijo tudi na različna nepotrebna ponavljanja v kinematografijah, problematične organizacijske prakse in podobno.

Vseeno pa ostaja dejstvo, da je vrednotenje oziroma ocenjevanje filmov (pa tudi vseh drugih umetniških del) občutljivo početje. Prvič: ker ni brez vpliva na usodo filmskih avtorjev, ki svoje filme navadno snujejo več let in v njihovo realizacijo pogosto tudi vlagajo naravnost nečloveške napore, potem pa jih lahko kritik »sesuje« že z zgolj nekaj strupeno zašiljenimi stavki v tej ali oni strokovni publikaciji. Drugič: kakršno koli ocenjevanje kulturne produkcije je, kot smo že omenili, neogibno subjektivno, kar pomeni, da ni nujno točno oziroma da je lahko točno samo za nekaj posameznikov – mogoče celo samo za dotičnega kritika samega. Ker pa po drugi strani umetniških izrazov ne moremo objektivno meriti, alternative kritičnemu vrednotenju niti nimamo. Skladno s tem bom torej pri pisanju filme vrednotil, se mi pa zaradi občutljivosti tega početja vseeno zdi pomembno še enkrat poudariti nekaj, kar je verjetno samoumevno, tj. da bodo moje ocene subjektivne in da jih je torej treba razumeti kot zgolj skromne prispevke širši razpravi o obravnavanih delih in ne kot kakršna koli dokončna ali obče veljavna dejstva. Tu izhajam iz načela *diskurzivne racionalnosti*, ki ga predlaga Jeffrey Alexander (Alexander, 1998: 36–42), po katerem v neeksaktnih znanostih preprosto nimamo druge možnosti, kot da gradimo na argumentiranih izmenjavah mnenj v upanju, da bo tak dialog različnih stališč postopoma pripeljal do vsaj približnega strinjanja o obravnavani temi.

Ključno pri tem seveda je, da je vsako izmed teh mnenj samo to: mnenje – in ne neovrgljiva resnica. K zadnji nas v idealnem smislu vodi šele izmenjava mnenj, ker pa je tudi tako zadržano podajanje lastnih ocen občutljivo, sem se pri analizi vedno – skratka tudi v primerih, ko me obravnavan film nikakor ni prepričal – trudil prepoznati tudi njegove relativne kvalitete. Konec koncev so filmi kompleksna dela, pri katerih je redko vse enoznačno zanič (oziroma na nasprotni strani vse popolnoma brezhibno).

Upam tudi, da vrednotenje filmov v študiji bralca ne bo odvrnilo od nečesa, kar je vendarle osnovno sporočilo te študije, tj. da je slovenska kinematografija glede na okoliščine, v prvi vrsti majhnost države in s tem povezane majhne proračune, produkcijske zmogljivosti, človeške potenciale itn., nekaj zelo izjemnega. V resnici je bil uspeh že to, da se je sploh pojavila in tako hitro razvila (o tem smo natančneje razpravljali v prvem delu pričujejoče študije), vendar tu ne gre zgolj za to. Slovenska kinematografija je znala prebroditi tudi številne krize, v prvi vrsti to, s katero se bo začel drugi del študije, krizo

iz druge polovice osemdesetih in začetka devetdesetih let, predvsem pa navdušuje razmeroma visoka raven kakovosti posnetega. Seveda nastajajo tudi v deželi na sončni strani Alp slabši ali neprepričljivi celovečerci, toda tovrstnih del je – strogo gledano – razmeroma malo, medtem ko je različnih presežkov veliko več. Oziroma povedano z drugimi besedami: če bi bilo pričakovati distribucijo dobrih in slabih filmov bolj ali manj skladno s statistično Gaussovo krivuljo, pri kateri imamo nekaj slabih in nekaj dobrih del, prevladujejo pa povprečna, je pri slovenskem filmu drugače: z izjemo tistega nesrečnega obdobja s konca osemdesetih in z začetka devetdesetih let je med slovenskimi filmi dobrih celovečercev celo precej več kot slabih. To je za nacionalno kinematografijo z omejenimi resursi izjemen uspeh, ki ga nikakor ne bi smeli izgubiti izpred oči, še posebej, če upoštevamo, da so slovenski filmi narejeni s proračuni, ki so lahko tudi do sto- ali celo več kot stokrat manjši od proračunov velikih ameriških filmov.

Metodološko študija temelji na kombinaciji dveh metod. Prva je razmeroma konvencionalna filmska kritika, ki smo jo že omenjali, druga pa tekstualna analiza. Ta v praksi pomeni razbiranje pomenov različnih tekstov, pri čemer teksti v tem primeru niso samo besedila, ampak tudi vsi tisti elementi (diskurzivni, vizualni, zvočni idr.), ki proizvajajo pomene. Ker celovečerni igrani film znotraj svojega okvira kombinira zelo različne umetniške izraze (beseda, glasba, podoba, igra, scena, dramaturgija itn.),² gre za izrazito ekspresivno pripovedno obliko, pri kateri elementov za analizo nikoli ne zmanjka, pri čemer se bom osebno pri analizi naslanjal zlasti na načela semiologije. Gre za analitični pristop, ki ga je iz de Saussurovega strukturalnega jezikoslovja razvil Roland Barthes. De Saussure je namreč postavil odmevno tezo, da je odnos med označevalci in označenci v jeziku arbitraren, saj lahko kateri koli označevalec označi katero koli označeno (de Saussure, 1997: 79–84). Pomen znakov torej ne izhaja iz stvari, na katere se nanašajo, ampak iz sistema binarnih opozicij, s katerimi jih označujemo, kar pomeni, da mora biti analiza jezikoslovnih znakov vedno sinhrona v smislu zanimanja za odnose med različnimi znaki v danem zgodovinskem trenutku (de Saussure, 1997: 126–137). Roland Barthes (2000a: 97–102) je to metodo uporabil za analizo kulturnih tekstov. Njegova teza je bila, da tudi ti nosijo različne pomene, le da ti pomeni nastajajo na dveh ravneh. Prva je denotacija in zadeva dobesedne pomene, o katerih se strinjajo bolj ali manj vsi pripadniki neke kulture, druga pa konotacija, pri kateri se pomeni konkretnih znakov povezujejo s sistemi širših kulturnih kodov na način, da nastajajo abstraktnejši označevalci, po katerih posamezniki uravnavamo svoja dejanja (Barker, 2000: 69).

Ker gre pri semiološki analizi zlasti za analizo različnih pomenskih poudarkov, ti pa so navadno tako ali drugače povezani z različnimi kulturnimi konteksti, bodo analize filmov v tej študiji neizogibno tematizirale tudi slovensko kulturo na splošno. S tem ni nič narobe, le zavedati se je treba, da iz tako nastavljenega raziskovalnega okvira zelo drugače niti ne moremo, predvsem pa, da je to verjetno dobro glede na to, da kulturni proizvodi, kamor spadajo tudi filmi, niso vase sklenjene celote, ampak bolj ali manj ustvarjalni dialogi

2 Tako kot je to некоč počela opera.

s svojim okoljem. Filme je torej treba poskusiti razumeti v tem njihovem odnosu, pri čemer nas morajo zanimati tisti vidiki, pri katerih filmi izražajo oziroma reproducirajo kulturne vzorce okolja, v katerega so ujeti, in tisti, pri katerih se jim izmikajo, jih postavljajo pod vprašaj oziroma jih celo zavračajo.

In še nekaj tehničnih podrobnosti. Zaradi večje preglednosti so naslovi filmov vedno izpisani *ležeče*, imena vseh preostalih del, ustanov idr. pa so izpisana ležeče zgolj ob *prvem* omenjanju. Ležeče je izpisan tudi sinopsis vsakega filma, pri čemer je začetek obravnave vsakega novega filma nakazan z izpisom njegovega naslova v *ležečem in krepkem tisku*. Pri vsakem filmu, pri katerem se pojavi kakšen nov režiser (načelno gre tu seveda za prvence), je podana tudi njegova kratka biografija (v zamaknjenem tisku). Pri vsakem filmu sem naredil tudi intervju z njegovim režiserjem, ki mi je pomagal z razumevanjem ozadij nastanka filma. Izjeme so filmi, pri katerih režiser ni več živ oziroma se ni odzval na prošnjo za intervju. Seznam in datumi intervjujev so na koncu besedila med viri in literaturo. Reprodukcije fotografij in plakatov so iz zbirke Slovenske kinoteke. Splošni izrazi, uporabljeni v moški spolni slovnični obliki, so mišljeni kot nevtralni za moške in ženske.

Podatki o gledanosti filmov so povzeti iz *Filmografije slovenskega celovečernega filma* (Rugelj, 2011). Ključno pri tem je, da so te podatke do leta 1991 zbirali samo pri Ljubljanskih kinematografih, tako da do takrat veljajo le za Ljubljano in ne za vso Slovenijo, od leta 1991 naprej pa so se zbirali za celotno državo. To sem v besedilu tudi zapisoval, vseeno pa še enkrat opozarjam, da podatki o kinematografskem obisku pred letom 1991 in po letu 1991 niso neposredno primerljivi. Nekoliko čez palec bi sicer rekel, da si je mogoče okvirno predstaviti o primerljivem kinematografskem obisku ustvariti na način, da podatke o gledanosti pred letom 1991, ki torej veljajo zgolj za Ljubljano, pomnožimo s tri. Na ta način dobimo približno oceno, kolikšen je bil obisk po vsej Sloveniji, in torej številko, ki jo lahko primerjamo z obiski, ki so bili ugotovljeni po letu 1991. Povedano z drugimi besedami: do leta 1991 je bil najbolj gledan slovenski celovečerni igrani film *To so gadi* (Jože Bevc, 1977). Statistika pravi, da je bilo zanj v Ljubljani prodanih 112.394 vstopnic, tako da lahko na strani Wikipedia tega filma najdemo podatek, da so *Gadi* držali rekord najbolj gledanega slovenskega filma kar 15 let (internetni vir 72). Toda tu so bile štete samo vstopnice, ki so bile prodane v Ljubljani; če to številko pomnožimo s tri, pridemo do slabih 340.000 ogledov v celotni Sloveniji, kar pomeni, da ta film ni držal rekorda samo 15 let, ampak je ostal najbolj gledan slovenski vse do danes. V letih po letu 1991 je namreč največ obiskov zabeležil *Pr' Hostar* (Luka Marčetič, 2016), ki je v celotni Sloveniji prodal 212.812 vstopnic.

Za pomoč pri pisanju in pripravi knjige se zahvaljujem Veleriji Cokan iz Društva slovenskih režiserjev in Ani Lampret iz Zveze društev slovenskih filmskih ustvarjalcev; Juriju Bobiču, Kaji Bohorč, Ivanu Nedohu in Vikiju Bertonciju iz Kinoteke; Nerini Kocjančič iz Slovenskega filmskega centra; vsem producentom, ki so prijazno dovolili uporabo vizualnega gradiva (filmskih fotografij in reprodukcij filmskih plakatov) in sicer Danijelu Hočvarju za E-motion / Vertigo, Nerini Kocjančič za Slovenski filmski center, ki je dedič pravic Viba filma, Juriju Korencu za Studio 37, Juretu Pervanju za Infomedia 3 Filming, Vinciju Vogue Anžlovarju in Petru Bratuši za Vinci & Kline

Production, Branku Đuriću za ATA produkcijo, Romanu Končarju za Timaro Production, Andreju Košaku za Novi val–New Wave–Košak, Vojku Anzeljcu za Produkcijско skupino Mangart, Mihi Hočevanju za Nora Production Group, Alešu Blatniku za Megaklik, Idi Weiss za Bela film, Aiken Veroniki Pro-senc in Janezu Lapajnu za Triglav film, Danici Ikoivic za Arsmidia, Andreju Mlakarju za Pegaz film, Igorju Pedičku za Casablanca Film Production, Mitji Milavcu za Studio Arkadena, Matjažu in Juretu Šprajcu kot dedičema pravic za Oko film, Igorju Šterku za A. A. C. Productions, Žigi Jelencu za Bindweed Soundvision, Alešu Verbiču za Mladina film, Evi Rohrman za Forum Ljubljana, Andreju Kregarju za VPK in Katji Getov za Studio Arkadena; fotografom, ki so dovolili uporabo svojih fotografij: Stanetu Sršenu, Marku Naberšniku, Mihi Frasu, Dejanu Javorniku in Aljoši Rebolju; oblikovalcem Eduardu Čehovinu, Metki Dariš in Tomažu Permetu, tudi za dovoljenja za uporabo njihovih del; vsem režiserjem, ki so prijazno privolili v intervjuje in mi tudi drugače pomagali s podatki in kontakti: Filipu Robarju – Dorinu, Juretu Pervanju, Marjanu Cigliču, Vinciju Vogue Anžlovarju, Alešu Verbiču, Miranu Zupaniču, Metodu Pevcu, Romanu Končarju, Igorju Šterku, Andreju Košaku, Igorju Šmidu, Damjanu Kozoletu, Mitji Milavcu, Janezu Burgerju, Alešu Blatniku, Mihi Hočevanju, Vojku Anzeljcu, Janezu Lapajnu, Maji Weiss, Hanni A. W. Slak in Borisu Jurjaševiču; ostalim intervjuvancem in informatorjem: Petru Zobcu, Nerini Kocjančič, Nini Peče Grilc, Vikiju Bertonclju, Juriju Medenu, Ičotu Vidmarju, Janiju Anzeljcu in Romanu Kuharju; ekipi Baze slovenskega filma, ki je izdelala čudovit spletni portal, s pomočjo katerega sem lahko izsledil številne podatke o obravnavanih filmih; kolegu in prijatelju Vasji Lebariču za trud in navdihujoče rešitve pri oblikovanju knjige; vodji Založbe FDV Hermine Krajnc; navsezadnje pa seveda tudi moji družini, ki je imela potrpljenje z možem in očetom, ki je številne ure namesto z njimi preživel za računalnikom besno mlatec po razštelani tipkovnici.

Peter Stanković, v Ljubljani, 6. 10. 2020

UVOD

Med slovenskimi celovečerci, ki so prišli na domača filmska platna leta 1988, je bil tudi *Remington* v režiji mladega Damjana Kozoleta. Film sam po sebi ni večji presežek (več o tem v nadaljevanju), je pa za nas vseeno pomemben kot simbolna prelomnica, saj ameriški avtomobil, ki je v središču dogajanja, označuje pomemben vsebinski premik, ki se je zgodil v slovenski kinematografiji tistega časa. Gre za obračanje k žanrskemu filmu, ki pa ga moramo razumeti v kontekstu. Za začetek velja spomniti, da je slovenski film v osemdesetih letih 20. stoletja zašel v resne težave. Filmi, ki so se snemali, niso prepričali ne gledalcev ne kritikov, njihov finančni izkupiček je bil po pravilu skrajno boren, med ljudmi pa se je kmalu izoblikovalo tudi prepričanje, da je slovenski film popolna negledljiv.

Vzroki za težave so bili različni. Med njimi je bil prav gotovo neslaven kolaps projekta snemanja filma in televizijske nadaljevanke o dražgoški bitki, ki je v Vibi navrtal ogromno finančno luknjo.³ Svoje je prispevala tudi gospodarska kriza, v katero je zašla socialistična Jugoslavija v osemdesetih letih, saj je v gospodarsko zaostrenih razmerah denarja za film hitro začelo zmanjkovati. Še ena težava je bila rutinizacija dela. Viba je v tem času množico sodelavcev, ki

3 Za film je bilo porabljenih kar 124 milijonov dinarjev, se pravi znesek, ki bi v tistem času omogočil financiranje približno enajstih (*sic!*) drugih celovečernih filmov (povprečna cena slovenskega celovečerca se je v tistem času vrtela okoli 11 milijonov dinarjev)(glej Vrdlovec 2015).

so do takrat sodelovali zlasti kot zunanji honorarni sodelavci, zaposlila redno, potem pa se je v kolektiv očitno naselila letargija, saj v celovečercih, ki so nastajali v tem času, težko razberemo ne le kakršne koli omembe vredne presežke, ampak še pred tem sploh kakršno koli filmsko navdušenje. Še posebej so škripali scenariji, ki so jih pripravljali hišni scenaristi (Marcel Buh, Željko Kozinc in drugi), pri čemer nikakor ni bilo v pomoč, da so nekatere pripravljali tudi režiserji sami (zdi se, da zlasti v želji po dodatnem zaslužku). Ker je bila Viba »družbeno« podjetje, sodelavci pa so imeli status zaposlenega za nedoločeni čas, za slabo zamišljene in še slabše realizirane filme ni odgovarjal nihče.

Stvari so se začele spreminjati konec osemdesetih let 20. stoletja, ko se je na prizorišču začela pojavljati nova generacija režiserjev. Veliko izmed njih jih do priložnosti za delo pri Vibi niso ni prišlo, tako da so začeli snemati po svoje. Prvi je bil Filip Robar - Dorin, ki je še v prvi polovici osemdesetih let ustanovil *AS Filmske alternative* in zanj posnel svoje tri celovečerce (*Opre Roma* (1983), *Ovni in mamuti* (1985) ter *Veter v mreži* (1989)). Sledila je produkcijska hiša *E-motion film*, ki sta jo leta 1986 v okviru organizacije *ŠKUC* ustanovila producent Danijel Hočevar in režiser Damjan Kozole (internetni vir 71). V tem okviru je Kozole posnel tudi svoj prvi film, *Usodni telefon* (1987), eno leto pozneje pa je sledil že omenjeni *Remington*.⁴ Ključno pri vsem skupaj je, da se nova generacija režiserjev od stare garde pri Vibi ni razlikovala zgolj po letih in uveljavljenosti. Prav tako je bila pomembna njihova želja po revitalizaciji slovenske kinematografije, ki jo je med drugim mogoče razbrati v aktivnem iskanju novih, bolj svežih, predvsem pa spreminjajočim se političnim, kulturnim in ekonomskim razmeram bolj prilagojenih filmskih jezikov. Ta iskanja so neogibno potekala v zelo različne smeri, je pa danes z nekaj časovne distance mogoče ugotoviti, da so se mlajši režiserji začeli obračati zlasti k filmskemu žanru. Če torej poskušamo opredeliti prelom med slovenskim filmom do konca osemdesetih let in tistim, ki je sledil, lahko izpostavimo predvsem element žanrskosti. S tem seveda ne želimo reči, da pred tem v slovenskem filmu žanra ni bilo. Nasprotno, žanrski filmi so se v Sloveniji snemali že od samega začetka (navsezadnje prva dva slovenska celovečerna filma zelo izrazito padata v kategorijo gorniškega filma), toda v splošnem je bila slovenska kinematografija v času do konca osemdesetih let ukrojena po splošnejših načelih nacionalne kinematografije, po katerih so se snemali zelo različni filmi oziroma so bili žanrski filmi zgolj del širših proizvodnih okvirov, ki so vključevali tudi drame, različna umetniška iskanja in podobno.

Da so bili do konca osemdesetih let v Sloveniji žanrski filmi v smislu zelo opredeljenih narativnih okvirov, pripovednih konvencij, ikonografij in podobno prej izjema kot pravilo, priča tudi partizanski film. Ta vrsta kinematografije namreč na prvi posluh zveni kot izrazito žanrska, toda če pogledamo slovenske partizanske filme, ki so bili posneti do konca obdobja socializma, natančneje, bomo hitro ugotovili, da v resnici ni veliko vidikov, ki bi vse te filme povezovali v koherenten žanr. Slovenski partizanski filmi so slogovno vključevali socialističnorealistične epe (*Na svoji zemlji*, *Trst*), komedije (*Ne joči*, *Peter*),

4 Leta 1994 sta Hočevar in Kozole ob sodelovanju še enega mladega režiserja, Metoda Pevca, ustanovila še sestrsko podjetje *Vertigo* (internetni vir 71).

ekspresionistične filme (*Balada o trobenti in oblaku*) in simbolistične filme (*Kala*), umetniške filme (*Onkraj, Sedmina, Med strahom in dolžnostjo*), disidentske filme (*Peta zaseda, Nasvidenje v naslednji vojni*), eksistencialistične meditacije (*Akcija, Ljubezem*), otroške filme (*Nevidni bataljon*) in tako naprej. Vsebinsko so ti filmi nadalje segali od odkrite agitacije (*Na svoji zemlji, Trst*) do revizionističnih del (*Begunec*), ironij (*Čas brez pravljič*) in celo odkritih polemik z dominantnim narativom o partizanskem boju (*Peta zaseda, Nasvidenje v naslednji vojni*). Slovenski partizanski filmi so se med seboj zelo razlikovali tudi ikonografsko. Med njimi lahko najdemo vse od hladnih urbanih dram (*Trst, Doktor, X-25 javlja*) do filmov, ki so postavljeni skoraj izključno na podeželje oziroma naravo (*Med strahom in dolžnostjo, Kala, Dolina miru*). In končno, slovenski partizanski filmi so zelo raznoliki tudi po pripovednem zamahu: nekateri so dramatične epopeje s celo vrsto junakov (oziroma s kolektivom kot junakom (*Na svoji zemlji, Trst*), spet drugi pa so zelo intimne eksistencialne drame, ki se osredinjajo na usodo enega samega junaka (ali antijunaka) (*Balada o trobenti in oblaku, Onkraj, Begunec, Ljubezem, Doktor*). Zapisano pomeni, da slovenske partizanske filme v prepoznaven žanr povezuje vsega skupaj zgolj ena sama prvina, in sicer tematika. Gre seveda za motiv partizanskega boja proti tujemu okupatorju in njegovim sodelavcem med drugo svetovno vojno, kar v praksi pomeni, da je slovenski partizanski film zelo nestabilen žanr oziroma mogoče celo niti ni čisto pravi žanr, kar velja tudi za večino drugih v slovenski kinematografiji prisotnih žanrov (mladinski film, komedije, detektivke in podobno).

Poudariti sicer velja, da tovrstna odsotnost oziroma neizčiščenost žanrskih konvencij ni bila posebnost zgolj slovenskega filma. Poznamo jo pri večini nacionalnih kinematografij v Evropi in tudi širše, vseeno pa jo je treba omeniti, ko poskušamo opredeliti prelom v zgodovini slovenskega filma, ki se je pojavil konec osemdesetih let. Videli smo namreč, da se je mlajša generacija režiserjev, ki se je začela uveljavljati konec osemdesetih oziroma na začetku devetdesetih let, začela obračati zlasti k žanrskemu filmu, tako da se je domači film v tem času začel intenzivno spreminjati. Pomembna podrobnost pri tem je, da se mladi režiserji pri svojih poskusih v žanrskem filmu niso spogledovali z žanrskim filmom na splošno, ampak v prvi vrsti z ameriškim žanrskim filmom. Ker je eden izmed vrhovnih označevalcev ameriškega žanrskega filma ameriški avtomobil, jemljemo *Remington*, v katerem se je tovrstno vozilo prvič pojavilo v središču dogajanja, kot simbol začetka novega obdobja.

Tu je sicer treba nemudoma dodati, da različna naslanjanja na žanrske konvencije slovenskemu filmu konec osemdesetih in pozneje v prvi polovici devetdesetih let niso veliko koristila. Z nekaj izjemami (izmed katerih je najpomembnejša prvi slovenski poosamosvojitveni *road movie* (in sploh celovečerec) *Babica gre na jug* (Vinči Vogue Ažlovar, 1991)) slovenski žanrski filmi tega obdobja niso pričrčali. Preporod domače kinematografije se je tako zgodil šele slabih deset let pozneje, ko je vrsta mladih režiserjev našla drugačno, predvsem pa veliko prepričljivejšo filmsko formulo. Njene ključne prvine so bile (tudi o tem podrobneje v nadaljevanju): poudarjena liričnost oziroma stiliziranost filmskega jezika, majhne zgodbe, ki učinkovito naslavljajo velike eksistencialne teme, človeška toplina, komunikativnost in navsezadnje mera inteligentnega humorja. Običajno veljata za prva dva filma slovenskega

preporoda *Ekspres*, *ekspres* Igorja Šterka in *Outsider* Andreja Košaka (oba iz leta 1997), ne glede na to pa ne smemo pozabiti, da so se prvi poskusi distanciranja od slovenske »klasične« kinematografije, kot se je uveljavila v socializmu, zgodili že konec osemdesetih let, ko se je nova generacija filmskih avtorjev začela spogledovati zlasti z različnimi konvencijami ameriškega žanrskega filma.

V tem pogledu je torej za nas *Remington* s svojim ameriškim avtomobilom simbol začetka novega obdobja v zgodovini slovenskega filma in v tem smislu tudi drugi del naše zgodovine slovenskega celovečernega igranega filma začinjamo ravno s tem delom. Je pa pri tem simbolu za nas pomembno še nekaj: vprašanje sorazmerne avtonomije filma. V mislih imamo podrobnost, da se različna umetniška dela vse pre pogosto obravnavajo kot bolj ali manj zgolj odraz dogajanj v drugih – rečeno v terminologiji teorije sistemov – družbenih podsistemih. To pa je problematično. Kultura in umetnost sta namreč s svojimi okolji vedno v odnosu produktivne napetosti, v katerem različne družbene sfere vlivajo druga na drugo. Povedano z drugimi besedami: ko govorimo o slovenskem filmu iz konca osemdesetih let, moramo seveda upoštevati velike družbene spremembe, ki so se zgodile v tistem obdobju, in razmišljati o tem, kako so vplivale na domačo kinematografijo. Toda v isti sapi je treba razmišljati tudi o tem, kako je, prvič, domača kinematografija tudi sama vplivala na te družbene spremembe, in drugič, kako so spremembe, ki so se dogajale v slovenskem filmu tistega časa, vsaj v kakšnem delu tudi rezultat povsem avtonomnega razvoja področja.

Ko govorimo o začetku novega obdobja v razvoju slovenskega filma, moramo nujno upoštevati sistemske spremembe v okolju in organizacijski sestavi domače kinematografije. Pri prvih gre seveda zlasti za konec socializma in postopno uvajanje načel tržnega gospodarstva, pri drugi pa za ukinitve Viba filma kot osrednjega domačega filmskega producenta in temu vzporedno uveljavitev novega sistema financiranja domačih filmov s sistemom neodvisnih producentov, ki s svojimi projekti konkurirajo za finančno podporo pri Filmskem skladu Republike Slovenije (pozneje Filmskem centru). Toda kot rečeno: upoštevati je treba tudi, da je bilo konec socializma tudi zaradi slovenskega filma, ki je vsaj od šestdesetih let naprej redno opozarjal na anomalije tega sistema, predvsem pa to, da gre za področje z lastno dinamiko, ki je v praksi pomenila, da se je mlada generacija filmarjev na uveljavljene filmske izraze in ureditev odzvala še pred padcem socializma oziroma uveljavitvijo novega sistema financiranja filmov. Med vzroki, da novo obdobje v zgodovini slovenskega filma opredeljujemo že z *Remingtonom*, je torej tudi želja, da te kulturne artikulacije ne bi prehitro podredili različnim strukturnim dejavnikom (politiki, ekonomiji in podobno, tipično v tej povezavi razglasitvi slovenske samostojnosti leta 1988), najprej seveda povsem načelno, drugič pa zaradi zelo konkretnega razloga, da se je slovenski film v resnici začel spreminjati še pred spremembami različnih strukturnih kontekstov, skratka vsaj do neke mere avtonomno, po svoji lastni logiki.

Predmet obravnave pričujoče študije je torej slovenski film v obdobju preporoda, pri čemer pa je ne bomo začeli s filmi, ki jih običajno razumemo kot ključne predstavnike slovenskega filmskega preporoda, ampak kakšnih deset let pred tem, konec osemdesetih let 20. stoletja, ko so se začeli pojavljati prvi

resnejši poskusi iskanja poti iz slepe ulice, v katero je zašla domača kinematografija z Vibo na čelu. Pot do preporoda nikakor ni bila preprosta, saj večji del prvih iskanj ni prepričal ne gledalcev ne kritikov, vseeno pa moramo obravnavati tudi te poskuse, saj brez njih zelo verjetno tudi preporoda ne bi bilo.