

Mladinski film(i) v novih preoblekah

ANDREJ ŠPRAH

NE POZABI DIHATI (2019)

Vse bolj nas preganja občutek, da je naša mladost le kratka noč (zapolnimo jo z zanosom!); sledilo bo obdobje velike »izkušnje«, leta kompromisov, idejne revščine in ravnodušja. Takšno je pač življenje. Tako nam govorijo odrasli in to je tisto, kar so izkusili (...) Vendar pa niso nikoli razumeli, da poleg izkušenj obstaja še nekaj drugega – neizkustvene vrednote, katerim smo predani.
— Walter Benjamin

UPORNIK BREZ RAZLOGA (1955)

Moto pričujočega zapisa je spoznanje slovitega nemškega filozofa, analitika umetnosti in kulture, do katerega je prišel še zelo mlad – na samem pragu polnoletnosti. Govori o marsičem, med drugim tudi o načelih, ki jim je Benjamin ostal zvest do svoje prezgodnje smrti na poti v ZDA, kamor je bežal pred nacizmom. V povezavi s fenomenom mladinskega filma pa pripoveduje o enem temeljnih paradoksov ustvarjalnosti, namenjeni specifičnemu ciljnemu občinstvu – o dejstvu, da gre za produkcijo, ki jo o mladih in za mlade v pretežni meri podajajo odrasli. Zato ni bistveno vprašanje, koliko »mladostnosti« naj bi ti ustvarjalci ohranili, temveč prav njihova stopnja vztrajanja v tistem, česar ni mogoče vselej neposredno izkusiti. O tem pričajo tudi besede Helen Bandis, Adriana Martina in Granta McDonalda, ki so v uvodu v retrospektivo, poimenovano »Najstniška divjaškost«, na 10. mednarodnem filmskem festivalu Las Palmas na Kanarskih otokih (Gran Canaria) opredelili izbor filmov kot del, ki »slavijo neukrotljivo, vsevedno razposajenost, ki izražajo radikalnost v vsem, kar je ostro in neusmiljeno, pustolovsko in junaško, nevarno in silovito; del, ki služijo *neizkustvenemu*«. ¹ Na tej podlagi lahko že uvodoma

opredelimo temeljni (vrednostni) kriterij kakovostnega mladinskega filma: čeprav se filmi (tako kot mladostniki sami) praviloma oklepajo sedanosti, hlastanja po doživljanju čim intenzivnejših, čim bolj skrajnih izkušenj, priseganja na polni izkoristek vsakega trenutka tukaj in zdaj, je njihova presežna vrednost prav zavest o obstoju neizkustvene razsežnosti življenja. Kajti eno temeljnih eksistenčnih stanj mladostništva – permanentna »bolečina nedoživetega«, ki mlade kljub vsej neuklonljivosti najpogosteje preveva – ni negativno čustveno stanje, temveč odraz slutnje ali zavedanja nečesa, kar izkušnja presega in omogoča zasnovo lastnega, izvirnega, neodvisnega sistema vrednot in načel delovanja.

Letos mineva pet let, odkar je revija KINO! objavila obširnejši blok o mladinskem filmu. V tem času se na prvi pogled v ustvarjanju in pojmovanju žanra, fenomena oziroma problematike filmov, namenjenih odraščajoči populaciji, ni veliko spremenilo. Dogajajo ali celo stopnjujejo se samoumevne »prilagoditve« tržnim zakonitostim, ki so pogojene z novimi produkcijskimi pogoji, distribucijskimi kanali in recepcijskimi oblikami; zaznaven je izrazit porast mladinske produkcije na nekaterih teritorijih – denimo v Evropski uniji, zlasti v obliki koprodukcij in transnacionalnih projektov ter znotraj posameznih nacionalnih kinematografij. V Franciji, kjer je eno kulminacij predstavljal *mladi francoski film* z deli ustvarjalcev in ustvarjalk, kot so Matthieu Kassovitz, Bruno Dumont, Eric Zonca, Laurent Cantet, Catherine Breillat, Noémie Lvovsky, Isild Le Besco, tovrstna produkcija le še narašča. Podobno je v Veliki Britaniji, kjer ne popušča angažma *socialnega realizma*, ali v skandinavskih državah. Prav tako se ustvarjanje mladinskega filma razširja v domala vsej Latinski Ameriki, na čelu z

1 Helen Bandis, Adrian Martin in Grant McDonald: »Teenage Wildlife: Introduction«. *Rouge*, 13, 2009, dostopno na: <http://www.rouge.com.au/13/intro.html>.

2 KINO!, Mladinski film/Teorija filmske vzgoje, št. XXV-XXVI/2015.

novim argentinskim filmom, ter na Daljnem vzhodu, zlasti na Japonskem, v Južni Koreji, na Tajvanu in v celinski Kitajski. Nadvse pomemben je v tem kontekstu tudi razmah neodvisne, avtorske produkcije mladinskih filmov v ZDA, zlasti v sklopu *novoga naturalizma*, ki ga predstavljajo Larry Clark, Harmony Korine, Todd Solondz idr., ter t.i. *neo-neo realizma* v delih ustvarjalcev, kot so Kelly Reichard, Debra Granik, Courtney Hunt, Ramin Bahrani, Lance Hammer idr.

Na precej drugačno stanje naletimo v polju refleksije, kjer prihaja do občutnega stopnjevanja različnih oblik preučevanja mladinskega filma. Če je na milenijskem prelomu seštevek monografij in zbornikov, posvečenih tej obliki, komajda presegel dvomestno število, je samo v zadnjih treh letih v zbirki »Cinema and Youth Cultures« založbe Routledge izšlo petnajst monografskih študij o posameznih delih, (pod) žanrih, fenomenih, konceptih, tematikah, obdobjih itn. mladinskega filma. Tak porast zanimanja na raziskovalni in analitični ravni hkrati z novimi uvidi prinaša tudi ponovne premisleke, prevrednotenje in rekonceptualizacijo obstoječih dognanj. Niz novih izhodišč, pogledov in vizij je tako dobrodošlo razširil raziskovalno polje, obenem pa pokazal, da se tudi v najnovejših obravnavah ohranjata dve konceptualni stalnici preučevanja mladinskega filma: vpogled skozi žanrsko perspektivo in nadžanrski pristop, tesno povezan z načeli avtorskega filma. Čeprav se takšno razlikovanje (zlasti v anglosaksonskem in francoskem govornem območju) odvija tudi na pojmovni ravni v ločevanju koncepta mladinski in najstniški film, kjer naj bi drugi zajemal zlasti žanrske, prvi pa onkraj-žanrske vidike, bomo za potrebe pričujočega, predvsem preglednega zapisa ostali pri opredelitvi, uveljavljeni tudi pri nas – tj. pri izrazu mladinski film, ki združuje vse oblike filmske ustvarjenosti o mladih in za mlade.

Zaradi omenjene dvotirnosti je razumljivo, da je težko podati enoznačno oziroma vsesplošno definicijo obravnavanega pojma. V prvem sklopu sicer prevladujejo opredelitve, ki skušajo zasnovati trdno žanrsko ogrodje, zlasti s podrobno členitvijo razvejane strukture podžanrov, medtem ko je osnovna »definicija« žanra nadvse skopa in govori o »filmih, v katerih nosilne vloge pripadajo najstnikom«. Nekoliko bolj poglobljena varianta se glasi: »Ključno določilo žanra predstavljajo najstniki, ki prehajajo skozi proces odraščanja, v katerem se sprašujejo, kdo so in kaj želijo postati kot posamezniki ter kot pripadniki skupnosti.«³ Vendar pa nekatere aktualnejše

študije, ki izhajajo iz žanrskih izhodišč, opozarjajo na njihovo spremenljivost, ki ni povezana samo filmskimi, ampak tudi z onkraj-filmskimi okoliščinami. Tako Björn Sonnenberg-Schrank najstniški film obravnava kot »hibriden, spremenljiv žanr, utemeljen na načelih individualizacije, nadvse primeren za prevpraševanje kulturne hegemonije, ki jo subvertira, predeluje ali celo povsem ignorira, tako da zasnavlja zgodbe, stilistiko in like, ki v svojih prizadevanjih za samostojnost in izjemnost namesto preprostega preigravanja že znanih konvencij, kodov in obrazcev dejansko odražajo avtonomnost in edinstvenost.«⁴ Podobno tudi Adrian Martin, eden ključnih preučevalcev mladinskega filma znotraj gibanja »nove cinefilije«, poudarja njegovo značilno hibridnost: »Najstniški film je v bistvu nečist žanr: je bolj *semantičen* kot *sintaktičen*, če uporabimo analitično izraznost, ki jo je populariziral Rick Altman – kar z drugimi besedami pomeni, da raje kanibalizira in hibridizira že obstoječe segmente žanrskih oblik, priljubljenih ciklov ali prehodnih kulturnih modnih muh, kot da bi si izmišljal izvirne pripovedne oblike.«⁵

A tudi v drugem pristopu, ki ga pomenljivo povzema uvodno poglavje zbornika *Screening Youth: Contemporary French and Francophone Cinema*, lahko naletimo na težnje po relativizaciji strogo avtorskega izhodišča. Urednika zbornika namreč ugotavljata, da ni tako malo francoskih in frankofonskih filmarjev, ki jim uspeva vijugati skozi značilnosti francoske kinematografije, s podajanjem »edinstvene upodobitve mladosti, ki zaobidejo striktna določila avtorskega filma, hkrati pa ohranjajo nekatera njegova temeljna načela (poudarek na izvirnosti režiserske vizije, osredotočenost na realizem, intimne obravnave posameznikov ali skupin, tesno povezane z družbeno-ekonomskimi zagatami). To jim omogoča zasnovano pripovednih in vizualnih strategij, s katerimi skušajo uskladiti dve na videz nasprotni dojetanji sveta: stališča mladine, upodobljene na zaslonu, in nazore odraslega za kamero.«⁶

Kronološko se v žanrskem pristopu začetek mladinskega filma umešča v 50. leta, z utemeljitvijo sočasnosti pojavljanja

4 Björn Sonnenberg-Schrank: Actor-Network Theory at the Movies: Reassembling the Contemporary American Teen Film With Latour, Cham: Palgrave Macmillan, 2020, str. 182.

5 Adrian Martin: Mysteries of Cinema: Reflections on Film Theory, History and Culture 1982-2016, Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018, str. 293–294.

6 Romain Chareyron in Gilles Vienno: »Disparate Lives: Representations of Youth in French and Francophone Cinema«. V: Screening Youth: Contemporary French and Francophone Cinema, ur. Romain Chareyron in Gilles Vienno, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, str. 20.

3 Elissa H. Nelson: »The New Old Face of a Genre: The Franchise Teen Film as Industry Strategy«, Cinema Journal 57:1, 2017, str. 126.

najstništva kot družbene, kulturne in tržne kategorije ter produkcijo trojice kontroverznih filmov, ki predstavljajo izhodišče in sinonim znamenite skovanke »uporništa brez razloga«: **Divjak** (The Wild One, 1953) Laszla Benedeka, **Upornik brez razloga** (Rebel Without a Cause, 1955) Nicholasa Raya in **Džungla v razredu** (Blackboard Jungle, 1955) Richarda Brooksa. Velik simbolni pomen prvih dveh del je tudi v ikonizaciji protagonistov, Marlona Branda in Jamesa Deana kot kulturnih uporniških likov, medtem ko Brooksov film uvaja enega ključnih (pod)žanrov mladinskega filma, šolski film oziroma film v razredu. Občuten vzpon mladinske produkcije se je odvijal v enem najbolj turbulentnih obdobj 20. stoletja, ko se je *uporništa brez razloga* prelevilo v *upiranje z razlogom* v velikih revolucionarnih vrenjih konca šestdesetih let. V navezavi na rockovsko subkulturo, zlasti na njen psihedelični segment, povezan z uporabo prepovedanih substanc, na študentska protestniška gibanja, na seksualno revolucijo in emancipatorna prizadevanja feminizma, se je tudi znotraj studijskega sistema razmahnila produkcija, ki jo morda najboljše ponazarja kulturna uprizoritev študentskega upora in njegovega brutalnega zatrtja na Univerzi Columbia leta 1968 v filmu **Jagode in kri** (The Strawberry Statement, 1970) Stuarda Hagmanna.

Čeprav je mladinski film v svoji substancialnosti v enaki meri kot s fenomenom »pripadnosti« ter istovetenja z določenimi kontrakulturnimi, subkulturnimi oziroma alternativnimi gibanji povezan z vidiki posamičnosti, samorefleksije in subjektivacije, mu je bil v žanrskem segmentu bolj kot obdobje družbenih gibanj blizu čas njihovega zloma ter dolgotrajna prevlada identitetnih politik in individualizacije. Zato ne preseneča, da se je obdobje najsilovitejšega razcveta začelo že v sedemdesetih letih in stopnjevalo skozi osemdeseta, tja do sredine devetdesetih. To je čas novih najstniških zvezd, kot so John Travolta, Kevin Bacon, Sissy Spacek, Jodie Foster idr., in uveljavitve nove »brat pack« generacije igralk in igralcev. Uveljavljajo pa se tudi ključni podžanri mladinskega filma: romantična melodrama in komedija kot **Ameriški grafiti** (American Graffiti, 1973) Georgea Lucasa; šolski film z »Državljanom Kanom mladinskega filma« **Sobotnim klubom** (The Breakfast Club, 1985) Johna Hughesa; mladinski muzikal kot **Briljantina** (Grease, 1978, Randal Kleiser); mladinske grozljivke kot **Carrie** (1976, Brian De Palma); filmi prestopništva kot **Izobčenci** (The Outsiders, 1983, Francis Ford Coppola); filmi preobrazbe kot **Lepotica v rožnatem** (Pretty in Pink, 1986, Howard Deutch); znanstveni mladinski film kot **Vojne igre** (War Games, 1983,

John Badham), filmi o mladostni ljubezni in seksualnosti kot **Nevaren posel** (Risky Business, 1983, Paul Brickman), pa tudi afroameriške mladinske kriminalne drame, na primer **Fantje iz soseščine** (Boyz n the Hood, 1991, John Singleton). Vsi ti podžanri so se – z določenimi odvodi v nadaljnjih pod-podžanrskih razčlembah ali tematskih poudarkih – nadaljevali tudi v novo tisočletje in še vedno predstavljajo trdno ogrodje mladinske žanrske filmske ter vse bolj prevladujoče televizijske produkcije.

V drugi, nadžanrski oziroma avtorski ustvarjalnosti pa je območje geografsko mnogo širše, saj sega na domala vse tiste teritorije filmskega zemljevida, kjer so se odvijale prenovitvene, angažirane, radikalne, odporniške ustvarjalne pobude. Hkrati so tudi tematike, s katerimi nas ta ustvarjalnost sooča, precej bolj razvejane, saj se poleg »zvrstno samoumevnih« obravnav problematik šolanja, skupinske pripadnosti, individualnega samozavedanja, spolne identitete, uporništa, prestopništva, medvrstniškega nasilja, športa in umetniške nadarjenosti srečujemo tudi z manj pogostimi vprašanji kulturne, religiozne ali nacionalne identitete, rasizma in kolonializma, najrazličnejših zlorab, od posilstva in pedofilije do incesta, duševnih bolezni, mladostniške nosečnosti, prostitucije, vojne, revščine ali stanj splošne brezizhodnosti. Če zaradi preglednosti polje pogojno razdelimo na podlagi določil klasifikacijske triade *prvega, drugega in tretjega filma* – kjer *prvi film* predstavlja zlasti Hollywood in žanrsko produkcijo po načelih studijskega sistema, *drugi film* avtorske tendence in novovalvska gibanja »razvitega« sveta, *tretji film* pa osvobodilne, revolucionarne kinematografije t. i. »nerazvitega« sveta, dobimo približno takšen časovno-prostorski razrez:

Na začetek zagotovo sodijo *italijanski neorealizem* in njegova najvidnejša imena, kot so Roberto Rossellini, Vittorio De Sica, Luchino Visconti ali Giuseppe De Santis. V njihovih ključnih delih so podobe otrok in mladostnikov postale domala zaščitni znak tega prvega povojnega modernističnega filmskega vala. Nadaljujemo lahko z Veliko Britanijo in fenomenom »jeznih mladeničev«, ki je skozi dramatik in romanopisje preniknil v film ter zaznamoval domala ves *svobodni film* in ključna dela iz njega izvirajočega *socialnega realizma* avtorjev, kot so Lindsey Anderson, Karl Reiz, Tony Richardson ali Ken Loach. Tudi *francoski novi val* se je zavzelo posvečal tematikam odraščanja, mladosti, odporništa, brezkompromisnosti, upora, poosebljenim že v ikonični figuri Jean-Pierra Léauda, ki je zaslovel v **400 udarcih** (Les quatre cents coups, 1959) in potem skozi nadaljujoči se lik Antoina Doinela v pentalogiji François Truffata ter različne



400 UDARCEV (1959)

ostale vloge v delih Jean-Luca Godarda, Jeana Eustacha, pa tudi Philippa Garrela, Piera Paola Pasolinija, Jerzija Skolimowskega idr., tako rekoč na filmskem platnu prehajal skozi ključne faze in zagate odrasčanja. Na Japonskem pojmovanje mladinskega filma povezujejo s fenomenom filmov o generaciji »sončnega plemena« (*taiyowku*) v ustvarjalnosti režiserjev, kot so Ichikawa Kon, Kō Nakahira, Yasuzo Masumura, Shōhei Imamura ter Nagisa Ōshima, čigar **Okrutne zgodbe o mladosti** (Seishun zankoku monogatari, 1960), eno temeljnih del *japonskega novega vala*, se ponašajo s slovesom »Upornika brez razloga Dežele vzhajajočega sonca«. Za železno zaveso lahko omenimo imena ključnih ustvarjalcev v okvirih prebojnih kritičnih tendenc, šol ali gibanj – Skolimowskega in Andrzeja Wajde v *poljski filmski šoli*, Miloša Formana, Věre Chytilove in Jiříja Menzla v *češko-slovaškem novem valu*, Miklósa Jancsa v *madžarskem novem filmu* ali Živojina Pavloviča in Želimirja Žilnika v *»črnem valu«* jugoslovanskega filma. Pri nas pa bi v to linijo lahko uvrstili **Peščeni grad** (1963) in **Sončni krik** (1968) Boštjana Hladnika, **Sedmino** (1969) in **Oxygen** (1970) Matjaža Klopčiča ter seveda Pogačnikove **Grajske bike** (1967).

Tako kot v najširšem kinematografskem kontekstu je tudi v okviru mladinske kinematografije najbolj svojevrstno polje *tretjega filma*. Glede na procesualno oziroma razvojno naravnost samega koncepta *tretjega filma* kakor ustvarjalnosti, iz katere izhaja, lahko njegova določila zasledimo v domala vseh kinematografijah, ki so se od druge polovice dvajsetega stoletja naprej tako ali drugače osvobajale in osvobodile različnih opresivnih sistemov – bodisi okovov totalitarnih režimov, izpod kolonialnih vladavin ali iz spon marionetnih imperialističnih diktatur. Na območju, kjer je pojem nastal in se razširil v svet, tj. na teritoriju Latinske Amerike, so v prvi fazi obravnave mladinskih tematik prevladoval v dokumentarni produkciji. Precej drugačna slika je bila na Srednjem in Daljnem vzhodu, zlasti v Iranu in na kitajskem govornem področju – v celinski Kitajski, na Tajvanu in v Hongkongu. Nekateri ključni režiserji *iranskega novega vala*, kot so Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf ali Jafar Panahi, so se mojstrili skozi otroško in mladinsko ustvarjalnost, k njihovim dragocenim prispevkom pa lahko dodamo še kakšen naslov, ki so ga prispevali Abolfazl Jalili, Amir Naderi, Majid Majidi, Rakhshān Bani-Etemad ali Samira



FANTJE IZ SOSEŠČINE (1991)

Makhmalbaf. Na Kitajskem so s ključnimi reformnimi prizadevanji tako na formalnih kakor vsebinskih ravneh, ki so zajemale tudi vlogo mladih in njihovo mesto v družbi, začeli režiserji t. i. *pete generacije*, zlasti Zhang Yimou; nadaljevali in odločno radikalizirali pa so jih predstavniki *šeste generacije* – Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai, Zhang Yuan, He Jianjun in Lou Ye. Na Tajvanu so bili to zlasti predstavniki *novoga tajvanskega filma* Hou Hsiao-hsien, Edward Yang ali Wang T'ung, v Hongkongu pa avtorska imena kot David Ali, Patrick Tam ali Anthony Ho Tung-Lei. Tudi v kinematografijah posameznih afriških držav, ki so se najpozneje otresele kolonialnega jarma in pogosto pristale v postkolonialnem vakuumu vračanja ali ponovnega pridobivanja identitete, je prenekatero veliko filmsko ime dileme narodne preнове in samoafirmacije poosebilo oziroma simboliziralo skozi obravnavo turbulenc mladosti in odraščanja. Tako lahko tudi v številnih ključnih delih afriških cineastov, zaslužnih za novonastajajoče nacionalne kinematografije »Črne celine«, prepoznamo določila mladinskega filma. Med njimi naj omenimo ustvarjalce, kot so Idrissa Ouedraogo iz Burkiné Faso, Ousmane Sembène iz

Senegala, Mahamat-Saleh Haroun iz Čada, Imunga Ivanga iz Gabona, Souleymane Cissé iz Malija itn.

Vzporedno z dogajanjem znotraj posameznih gibanj, tendenc ali šol, ki jim tudi v ustvarjalnosti za mlade lahko najdemo nekaj skupnih imenovalcev, pa so tudi slovita »samostojna in samosvoja« avtorska imena podpisala marsikatero antologijsko mladinsko delo – od Luisa Buñuela, Ingmarja Bergmana, Jeana Renoirja ali Federica Fellinija, preko Bernarda Bertoluccija, bratov Taviani, Ermanna Olmija, Érica Rohmerja in Satyajita Raya, do Victorja Ericeja, Louisa Malla, Mauricea Pialata, Agnès Varda ali Krzysztofa Kieślowskega, če se osredotočimo samo na nekatere res najslovitejše klasike avtorskega filma. Zaradi specifičnosti avtorskega pristopa – formalne in estetske, pogosto pa tudi tematske inventivnosti ter inovativnosti, ki je najbolj privlačila njihove analitike – je »mladinskost« teh ustvarjalnih podvigov pogosto ostala v drugem planu preučevanja, tako da se jim le redki pregledi mladinskega filma posvečajo v tej perspektivi. Seveda pa se tudi nacionalne kinematografije ponašajo s svojim naborom filmov za otroke in mladino, katerih podrobnejši pregled daleč presega okvir preučujočega zapisa.

Tako lahko sklenemo, da aktualno stanje mladinske ustvarjalnosti, zlasti tiste, ki izhaja iz zavesti presejanja izkušnje in temelji na obravnavi mladosti kot zanosnega stanja vmesnosti, izpričuje zavidljivo kondicijo. Vrhunec predstavljajo dela, ki se najintenzivneje posvečajo napetostim med nasprotujočimi si silnicami liminalnosti – kot popolne zaveze trenutnosti tukaj in zdaj – ter prehodnosti mladostništva kot »procesa epigenetskega razvoja«⁷, v katerem je ključna posameznikova energija, vložena v težnje in dejavnosti samozavedanja. Odgovorno in angažirano podajanje teh protislovnih stanj in procesov tudi od filmarjev terja iskane avtentične izraznosti in dobrodošle rezultate takšnega razvoja lahko ne nazadnje zasledimo tudi v sodobni domači mladinski produkciji. Na eni strani je privabila množice v kinodvorane z izpiljeno žanrsko predstavo pustolovske komedije **Gremo mi po svoje** (2010) Mihe Hočevarja, na drugi pa postavila vrhunske standarde kakovosti z izjemnim šolskim filmom **Razredni sovražnik** (2013) Roka Bička in subtilno psihodramo odraščanja **Ne pozabi dihati** (2020) Martina Turka.

7 Karin M. Eglhoff: Les adolescents dans le cinéma français: entre deux mondes, Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2007, str. 24.