

še ena nova oblačila?

nagrajeni študentski filmi

nerina kocjančič



Brez štroma



Romeo in Julija iz kočevskega roga

O študentih ljubljanske filmske šole (AGRFT) se je nazadnje pisalo na začetku devetdesetih let, ko so s svojimi filmi presenetili predvsem Maja Weiss z *Balkanskimi revolveraši*, Miha Hočevar z *Zakaj jih nisem vse postrelil* in Sašo Podgoršek s *Kozo, ki je preživela*. Njihovi filmi so presenetili z izdelanostjo forme, hkrati pa so zaradi izključenosti govora sugerirali, da so se študentje izognili eni izmed poglavitnih travm slovenskega filma. Takratni najboljši študentski filmi so konkretne prostore železniške postaje, šole ali železniškega prehoda predstavili kot filmski imaginarij, ki je postal nosilec ideje o političnem kaosu na Balkanu (*Revolveraši*), represiji šolskega sistema (*Zakaj jih nisem...*) ali agresijo vsakdanjega življenja (*Koza*). Današnja generacija ljubljanske akademije nas je razveselila z nagrado za najboljšo filmsko šolo, ki jo je novembra 1997 prejela na vsakoletni predstavitvi filmskih šol v Münchnu. Nagrade so kot vedno izhodišče, ki njihove nosilce opozori nase in s tem sproži refleksijo o možnih vzrokih za njihovo podelitev. Nagrada za najboljšo filmsko šolo je namenjena tistim filmsko-pedagoškim ustanovam, ki pri svojih študentskih filmih spodbujajo raznovrstnost forme in vsebine. To je pri ljubljanski šoli še toliko bolj spodbudna ugotovitev, ker se na njej študentje sami odločajo za vsebino in obliko svojih študijskih filmov. Naša edina filmska šola torej že od začetka poskuša ustvariti predvsem avtorja in ne obrtnika, kar pa se je kasneje, pri profesionalni filmski produkciji, večkrat izkazalo za pomanjkljivost. Avtor preprosto ni vedno tudi genjalni avtor. Zaradi tega in pa tudi zaradi neprofiliranosti, ki jo je vedno pogojevala majhnost slovenske produkcije, smo pač dosegli status nacionalne filmske produkcije, ki je bila daleč od srca domačega občinstva. Leto 1997 je bilo glede tega prelomno, saj sta filma *Outsider* in *Ekspres Ekspres* segla v srce in glavo občinstva in kritike. V prihodnosti slabi slovenski filmi ne bodo več pomenili tistega, kar so nekoč – ne bodo več nujno zlo filmske produkcije, ki nima dobrih avtorjev, ampak produkcijski flopi tistih, ki v film ne znajo in nočejo vlagati. Kajti neizpodbitno dejstvo je, da dobrega filma ni, če ni discipline in predanosti do lastnega dela.

Zadnji filmi študentov akademije govorijo o tem, da se najnovejša generacija tega dobro zaveda. Za razliko od njihovih predhodnikov z začetka devetdesetih, se nihče izmed njih ni izognil besedi, ravno tako spodbudno pa je tudi dejstvo, da je tudi dokumentarna filmska forma spet pridobila na veljavi. Kljub drugorazrednemu mestu, ki jo ta forma ima v slovenski profesionalni produkciji – ta zaradi tega caplja za glavnimi svetovnimi trendi – pa študentska produkcija dokazuje, da ji brisanje meja med dokumentarnostjo in fikcijo ni tuje.

Najboljši dokaz za to je film *Brez štroma* (11 min.) Hanne A.W. Slak, ki je za temo kratkega dokumentarca izbrala vpliv, ki ga ima na življenje okoliških ljudi radijski oddajnik na Belem križu. Film kombinira izjave "navadnih" prebivalcev in tistih političnih subjektov, ki naj bi za njihovo življenje bili odgovorni. Film sestavljajo zabavni detajli štedilnikov in telefonov, ki prenašajo radijski program, in grozljivi podatki o številu rakastih obolenj in drugih bolezenskih znamenj, za katere naj bi bilo sevanje oddajnika odgovorno. Tretja razlaga prinaša teorijo o izvenzemeljskih bitjih, ki jo podaja navidezni znanstvenik; ta pa v resnici fiktivna, igrana figura. Toda tudi ta tujek ne štrli iz dokumentarne naracije, ampak je dodatni element, ki zgolj opozarja na to, da gledamo režiserkin filmski konstrukt o nekem realnem dogodku. Objektivna resnica ni nikoli bila prvotni interes režiserjev. To je vedno onemogočala montaža, ki je duša filmske naracije in vedno predvsem subjektivni proces. V filmu *Brez štroma* montaža doseže tisto mesto, ki dokumentarce ločuje na reportažne zapise in avtorsko delo. *Brez štroma* pa je avtorsko delo tudi v tem, da se zaveda omejitev, ki jih prinaša "realna" televizijska slika in zato poskuša v kader – tudi s pomočjo uporabe različnih pozicij kamere in seveda izdelanega zvoka – vnesti protislovno atmosfero obravnavane teme.

Vest iz časopisa, ki je pripovedovala o tem, da sta se moški in ženska odločila za življenje sredi gozda v Kočevskem rogu, je osnova dokumentarnega filma *Romeo in Julija iz Kočevskega roga* Boštjana Mašera (12min.). Tudi Mašera je v prvi plan postavil pripovedovanje glavnega junaka, ki vseskozi poteka v *offu*. S tem naj bi bila izpostavljena navidezna objektivnost prikazanega, ki pa jo še enkrat krši montaža, s katero režiser ustvarja gledalčevo empatijo do dogajanja, njegovo vse večjo simpatijo do preprostega, a



Diareja Co.



Vivere



Koromandija



Čarobni prsti

nenavadnega človeka. To občutje ustvarja z nekajkratno ponovitvijo črno bele fotografije, ki je edini dokaz o tem, da je razen Romea obstajala tudi Julija, nekakšen Barthovski element o obstoju Zgodovine, preteklosti in sedanjosti. Drugi element je seveda veliki plan obraza glavnega junaka, filmski izvir emocij *par excellence*. Varja Močnik pa je z **Diarejo Co.** (11 min.) poskušala odkriti obraz slavnega Mladininega risarskega mojstra, o katerem v filmu govorijo različni znani slovenski medijski delavci, samega subjekta obravnava pa tudi film ne odkrije, oziroma noče odkriti, saj s tem ustvarja suspenz, ki tako v dokument spet vnaša fikcijski element, hkrati pa nam dokaže, da odnos med filmom in ilustracijo bolje prikažejo na trenutke oživiljene podobe, kot pa bi to naredile risarjeve besede. Kajti on govori preko podob, ki so tudi glavno orodje filma. Le zakaj bi torej iskali njegove besede?

Martin Srebotnjak je lansko leto za film **Pepelca** prejel nagrado za najboljši študentski film na Filmskem maratonu v Portorožu. Če se je v tem filmu spoprijel z dokumentarno formo, v katero je podobno kot njegovi študijski kolegi vnesel fikcijske elemente, pa se je v **Vivere** (12 min.) spoprijel s čisto igrano formo. Zaplet zgodbe je preprost: starejša gospa pokliče taksista, ki naj bi jo odpeljal na Pavarottijev koncert v Ljubljano. Na poti pride do zapletov, ki ciljno točko vedno bolj oddaljujejo. Gospa sicer ne pride na željeni koncert, zato pa se med njo in taksistom razvije pristrčno razmerje. Kajti tako kot poje Pavarotti v pesmi, ki je tudi naslov filma, najbolj važno je živeti (*vivere*). Srebotnjak ve, da so detajli tisti, ki zgradijo intimne filmske atmosfere, in to dosledno upošteva. Pri tem nas spomne na Čeha Jana Sveraka, ki je pri **Kolji** uporabljal podoben prijem. Tudi Srebotnjaku želimo, da ga domače razmere, ki na žalost ne spodbujajo tistih, ki pokažejo nekaj več od drugih, ne bodo spravile v obup in bo še naprej negoval svojo strast do filmskega detajla.

Urška Žnidaršič je izbrala najbolj urbano temo, saj se **Koromandija** (9 min.) ukvarja z mlado generacijo tehno frikov in rejverjev. Njen portret dveh mladih parov pokaže na praznino njihovih odnosov, ki jih sicer ne zaznamujejo velike tragedije, ampak nekaj, kar je lahko še bolj grozljivo: ravnodušnost. Režiserka posamezne prizore zaključuje z zamrznjenimi kadri, ki urbanost vsebine tudi vizualno nadgradijo. Erotični prizor pa bi lahko mirno uvrstili med najbolj strastne prizore slovenskega filma. Mogoče je zmrdovanje nad togostjo erotičnih prizorov v slovenskem filmu samo še spomin. Če sta Srebotnjak in Žnidaršič prikazala izsek iz realnega življenja, pa se je Zoran Živulovič s filmom **Čarobni prsti** (12 min.) odločil za prizore med realnostjo in sanjami, v katerih streljanje na tarčo – enega izmed klišejev vesterna – pridobi povsem drugačen pomen: prvič zato, ker glavni junak strelja zgolj s prsti, drugič pa tudi zato, ker je postavljen v zasneženo (alpsko) okolje. Filmska atmosfera nas vseskozi spominja na nekakšen fantastični podalpski domačijski vestern, v katerem ni več dobrih in zlih, ampak zgolj magični faktor, ki uravnava nevidne ljudi in predmete, razstavlja in ponovno sestavlja stvari. Film, ki ustvarja distanco do sveta in tudi do lastne podobe.

Med filme iz zadnje študentske produkcije sodi tudi film **Črepinjice** (25 min.) Janeza Lapajne, ki sicer na novemberski predstavitvi v Nemčiji še ni sodeloval, ker je bil film v fazi realizacije. Lapajne je s filmom pokazal, da kljub majhnim izkušnjam že obvlada mozaično pripovedno formo, znotraj katere že dokaj suvereno vodi igralce. Vodilna nit **Črepinjic** je medsebojna človeška privlačnost, ki jo Lapajne prikazuje v starostnem obdobju od otroštva pa do srednjih let. **Črepinjice** niso zgolj delci razbitega kozarca iz prizora v filmu, ampak so tudi sinonim za drobce, trenutke, ki jih film prikazuje. Med ljudmi, ki nastopijo v filmu, se ne zgodi nič fatalnega in presenetljivega, ravno zato so tudi pri Lapajnetu, podobno kot pri Srebotnjaku, še toliko bolj pomembni detajli.

Zadnja akademijska produkcija dokazuje, da njeni študentje in študentke vedo, kaj je največja prednost filmske podobe. Lahko jim želimo samo to, da v prihodnosti ne bodo srečali samo ljudi, ki jih bodo prepričevali v nasprotno, ampak jih bodo usmerjali k temu, da svoje znanje samo še poglobijo. In se učijo discipline, ki na žalost v slovenskem filmskem prostoru skoraj ne obstaja. Že leta 1992 je bilo v tej reviji zapisano, da naj bi takratna študentska generacija prinesla "nova oblačila slovenskega filma".

Po šestih letih lahko ugotovimo, da smo zamenjali šele nogavice. •