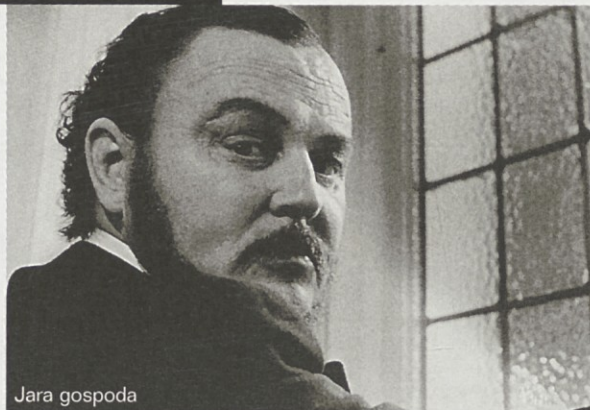


KAR BO, PA BO!



Jara gospoda

Spoštovani glavni in odgovorni urednik *Ekrana*, dragi Simon!

Sprašuješ se, ali stoletnica slovenskega filma ustreza dejstvu, torej tistemu letu, ko se je uradno rodil prvi domači filmski zapis. Razbiram dvom v tvojem vprašanju: ali je takrat, ko je dr. Grossmann nastavil kamero na ljutomerski sejem, pred tamkajšnjo cerkev in na svoj domači vrt, delal to z vednostjo, da bo nekdo čez sto ali še več let to sploh pomnil, cenil, gledal, vedel in celo videl. Skratka, ali je ta njegov izumiteljski poseg (tudi) na področju filma dovolj avtonomen in posledično za slovensko kulturno zgodovino dovolj prodoren, da bi se z njim začelo novo – sedmo poglavje umetnostnega življenja.

Vem, kje korenini ta tvoj dvom, in tudi slutim, da še ti sam dvomiš v njega. Morebiti tisto leto 1905, ko so stekli prvi ljutomerski metri filma, danes vidiš kot simptom, da ne rečem slučaj, saj so se njegovi pravi odmevi zgodili mnogo kasneje – šele v zgodnjih tridesetih, ko smo zlezli v *Kraljestvo Zlatoroga* in v *Triglavske strmine*. Morebiti vidiš prave, torej sistematične in kontinuirane odmeve šele petdeset let pozneje, ko smo se končno spravili *Na svojo zemljo*, šli v *Trst* in v *Akcijo*, cenili *Trenutke odločitve*, sanjali o *Dolini miru*, *Čakali na maj*, *Plesali v dežju*, pisali *Zgodbe, ki jih ni bilo*, leteli *Na papirnatih avionih*, ždeli *Na klancu*, njuhali *Cvetje v jeseni*, občutili *Strah*, ubijali *Idealista*, se smejali *Gadom*, se *Iskali*, *Krčili*, *Nežno ubijali*, *Prestopali*, padali v *Krizna obdobja*, iskali *Prispevke k slovenski blaznosti* in *Ljubezen*, se *Butali* v skalo, *Usodno telefonirali*, beležili *Outsiderje*, se *Ekspresno spravili* *V ler*, *Jebali*, čakali *Pod oknom*, zbirali za *Kruh in mleko* in spravljali v red *Ruševine* ...

Dragi Simon! Dvoma ni. Grossmann ustreza dejstvu. Kot ni dvoma pri deset let hitrejših bratih Lumière. Dr. Grossmann je sprožil kamero zgolj iz druge geografske in duhovne pozicije kot onadva. Glede na kontekst, torej njegovo narodno zavezanost, svetovljanstvo in radovednost, pa je bila njegova odločitev še toliko bolj priklona vredna kot tista, ki so jo sprožili pred njem znanosti, vednosti in tehniki lažje dostopni filmski entuziasti v svetu. Ali ni želel prav o tem govoriti *Umetni raj*?

Sprašuješ, skratka, ali naša stoletnica ustreza dejstvu, in praviš, da je simbolično še kako pomenljiva, v kolikor na eni strani simbolizira neko estetsko pretenzijo, na drugi pa meji na estetski zadržek, ki se je spraševal: "Ali film sploh je umetnost?"

No, vidiš, prav to vprašanje, ki ga danes odpiraš, je mučilo prve filmske avtorje, ki so se (takoj po vojni) lotili slovenskega filma z željo, da se vržejo tako v industrijo kot tudi v njeno dodano vrednost. Naj v ponazoritev teh

dilem citiram spomine pionirjev takratnega obdobja, ki so zelo indikativni prav v kontekstu tvojih vprašanj. France Štiglic v svojih spominih o tem, kako so se Slovenci želeli zediniti, kdaj bomo posneli prvi dolgometražni, celovečerni, igrani in umetniški film, pravi, da so bila mnenja takrat zelo različna. Nekateri so se sklicevali na Ruse, ki so dopovedovali, da bodo potrebna za tak podvig leta študija in priprav, drugi so vztrajali na analogiji s slovensko književnostjo tako, da bi začeli s katekizmom, toda kaj, ko so hkrati vedeli, da bi potrebovali kakšnih petdeset let, da bi prišli do *Sreče v nesreči*! Zanimiv je bil Bojan Stupica. Kategorično je trdil, da bi bilo smiselno začeti s filmom takrat, ko bomo sposobni posneti glavo dirjajočega konja v bližnjem posnetku in ko se bomo v spirali znali zavrteti navzdol in navzgor okrog svoje osi – s kamero seveda. S Stupico sva si zato večkrat ogledovala vojni top, ki ga je želel predelati v žerjav za snemanje. Žal takratno vodstvo za tako revolucionaren razvoj filmske tehnike ni pokazalo pravega razumevanja. Ko je Stupica videl, da njegovim zahtevam ne bodo ugodili, je raje odšel v Beograd. Mi pa smo ostali brez žerjava. Škoda, saj bi, kot pravi Štiglic, z žerjavom-kanonom lahko kdaj pa kdaj s stolpa sv. Jožefa tudi ustrelili v obrambo "družbenega položaja slovenskega filma." In nadaljuje: "Tako je slovenski film že takoj na začetku ostal brez režiserja. Nadaljevale so se dolge, učene in slovesne razprave. Lahkomiselneži in predrzneži, diverzanti v slovenski kulturi, ki so bili tudi pri filmu, so pa rekli: kar začnimo! Kar bo, pa bo!" (Stari bomo dvajset let. Prispevki k zgodovini slovenskega filma IV., *Ekrani* 1965 št. 23/24)

Vemo, da je nesojeni prvi režiser slovenskega filma Bojan Stupica pozneje posnel dobro meščansko melodramo, *Jaro gospoda*, kjer o želeni telovadbi filmske kamere ni bilo ne duha ne sluha. Ampak vendarle, kaj ilustrira ta spomin v kontekstu tvojega vprašanja, dragi Simon? Sprašuješ nas: Ali se je slovenski film bolj uveljavil kot oblika množične kulture ali pa je našel svoje mesto v slovenskem panteonu umetnosti?

Mogoče je res kar naprej deloval po pred skoraj petdesetimi leti porinjenem načelu: kar bo, pa bo! Mogoče ni mogel nikoli doseči tiste izbrušene tehnične podstati, kjer bi kamera, skupaj z vsem njenim instrumentarijem, neovirano izvajala virtuozni balet. Mogoče se je preveč mučil tudi s postajanjem po slovenski literarni poti, mogoče si je domišljjal, da ima vendarle včasih v rokah žerjavkanon, mogoče je živel v utvari, da je njegovo mesto na prižnici in v spovednici. Ampak tisti vedno na novo izre-

čen: kar bo, pa bo, je dosledno vključeval predpostavko, da bo to, kar bo, širilo naša umetnostna in dušna spoznanja. Še več: preveč, ne premalo je slovenski film mislil, da je njegovo mesto na panteonu umetnosti! A hkrati mu ni bilo nikoli prav dovoljeno, da bi zlezal nanj!

Slovenski film je redko radikaliziral svoj izraz do zaostritve. Če je kinematografija nekdanje Jugoslavije spregovorila v na nož zastavljeni črnini temnega filma, ga je slovenska posivila, če je nekdanja skupna družina zastavila spektakle, je slovenski stavil na introvertirano poetiko, ki pa so nam jo – da ne bo nesporazumov – drugi znali zavidati. Če so se drugi znali smejati iz trebuha, smo sami dovolili smeh iz srca.

Premike smo delali z avtorji, ki so dihali tujino in iz še svežih francoskih, praških ali kakšnih drugih izkustev doma uvajali nove govorce. Recimo, vpliv socrealistične estetike je bil v slovenskih filmih manj izrazit kot v drugih vzhodnoevropskih državah, kaj šele v drugih jugoslovanskih republikah. Sploh pa slovenski partizanski film ne pozna črno-belih slikanic ali spektaklov vrste *Sutjeska* ali *Neretva*, kot jih je bil željan snemati narod, ki so mu epske in mitske širine imanentne. Edini veliki projekt, nadaljevanka in celovečerec *Dražgoška bitka*, je propadel, tako rekoč preden se je začel, saj mu nismo bili kos ne organizacijsko in ne izpovedno. Filmi *Visoška kronika*, zgodba o Luisu Adamiču, *Alamut* ali *Pod svobodnim soncem* bi zahtevali prevelik aparat v vseh, ne le v tehničnem pogledu. Ne samo v kinematografiji, tudi v drugih družbenih in ekonomskih pogledih smo se Slovenci pravzaprav vedno izogibali velikim potezam, saj nam niso imanentne, bodisi ker jim nismo kos, bodisi ker se jih sramujemo, bodisi ker si jih ne upamo. Tako so nas raje vodile male-velike zgodbe, pravzaprav kompatibilne z našo malo-veliko naravo. In med več kot sto šestdesetimi celovečerci je izrisanih ogromno kurikulum vitae slovenstva, ne glede na to, koliko je lahko film objektivno pričevalec našega bivanja.

Pred mojimi očmi so številne antologijske sekvence, ki še danes bolijo (ali vedrijo) – in pravzaprav me vprašanje, kaj je s pozicijo filmskega panteona, niti ne vznemirja preveč. Dokler ti filmski spomini ostajajo in celo senčijo kakšno podobo iz sveta, to pomeni, da so se usedli kot del mojega kulturnega obzorja. Ne, ne gre za množičen kulturni spomin. Da bi to bil, bi se moral nalagati že v šolah, na univerzi in v občji percepciji bolj agresivno, kot se. Slovenski film je, kljub svoji dostopni naravi, še vedno elitna kultura – elitna v smislu izbora, ki je (in najbrž še bo tudi v prihodnje) podvržen najbolj neusmiljeni konkurenci, ki jo katerakoli umetniška zvrst pozna.

Ali ta elitnost danes, ko se je ta panteon začel zanikati, odmikati in premeščati, ter ko ga je avdiovizualna kultura, kot ji praviš sam, reproduktivno spremenila v še bolj dostopno reprodukcijo, kaj popušča? Daje domači televizijski sprejemnik s priklopnikom na disk kaj dopustkov?

Mogoče. Če popušča, popušča zgolj v smislu produkcije, ne pa reprodukcije. Fantje in dekleta, ki težko odčakajo odločevalce in njihove zelene luči, z manj težavami kot nekoč rečejo: kar bo, pa bo! Z manj skepse kot nekoč vzamejo digitalko, sorodnike, domače montaže, hitro spečejo in ravno tako ažurno prinesejo. Tudi to ne škodi, zagotovo njim manj kot nam!

A kino dvorana, dragi Simon, ta pa ne popušča! Bom iskrena: tudi filmski trak ne popušča! Naj bo digitalni zapis še tako dovršen, zrno emulzije me bo potopilo v užitek, ki ga elektronika preveč ozemlje. OK, obstajajo prilagoditve, ne zanikam! Toda, saj govoriva o ugodju, ali ne?

Tistem ugodju, ki ti zastre celo vidno polje. V mraku, ko si sam s snopom čarovnije tega umetnega sveta! •

BOLJ VIDNI IN SLIŠNI?



V kraljestvu Zlatoroga

Glede na prijazno vabilo glavnega in odgovornega urednika *Ekrana*, edine slovenske revije za film in televizijo, g. Simona Popka, ki ga je naslovil zunanji sodelavec za posebno številko ob 100. obletnici slovenskega filma, bom najprej poskušal na kratko odgovoriti na nekaj vprašanj, ki so zajeta v njegovem vabilu.

konkretno

Najprej vsekakor ne dvomim, da se je slovenski film začel leta 1905. Zagotovilo za to je zgodovina oziroma zgodba družine Grossmann (pisano tudi kot Grosman), ki še danes nadaljuje odvetniško tradicijo advokata in hkrati pionirja slovenskega filma dr. Karola Grossmanna. O tem je veliko napisanega tudi v monografiji o Grossmannu, ki je izšla ob osemdesetletnici slovenskega filma in je zanj osrednjo študijo napisal Stanko Šimenc (*Karol Grossmann*, Slovenski gledališki in filmski muzej, 1985). Res pa je, da začetek slovenskega filma deluje kot nekakšno asinhrono dejanje, kot dejanje, ki ga je na prvi pogled težko sinhronizirati s kasnejšim razvojem slovenskega filma, se pravi s prvimi bolj profesionalnimi ambicijami, ki smo jim priča po prvi svetovni vojni. O teh ambicijah in še o marsičem drugem je kar nekaj napisanega v knjigi *V kraljestvu filma*, ki je leta 1988 izšla pri Slovenskem gledališkem in filmskem muzeju. Toda tisto, kar je razločevalna poteza slovenskega filma od njegovega začetka pa skoraj tja do tridesetih let, je lumièrovski vzorec dokumentarnega filma. Namreč, v slovenski film so se "zrna fikcije" izrazito naselila šele s prvim nemim celovečernim filmom *V kraljestvu Zlatoroga*, ki ga je leta 1931 režiral Janko Ravnik. Prav zato se mi zdi sicer retorično zanimivo razvijati hipotezo, da je morda z vidika zgodovinskega razvoja 100. obletnica slovenskega filma resda vprašljiva, simbolično pa "točna", toda dejstvo je, da je simbolična prav v toliko, kolikor je realna, in realna prav v toliko, kolikor je simbolična. Kakorkoli že, ob visokem jubileju slovenskega filma vsekakor ne gre prezreti, da začetki slovenskega filma niso povezani le s slikami, ki prikazujejo množico v gibanju, pa čeprav v še tako rudimentarni obliki, kot to velja za prvi slovenski filmski zapis *Odhod od maše v Ljutomeru*, ampak da je v ustanovni akt slovenskega filma vpisana tudi ena najbolj liričnih podob-gibanj, ki jih pozna svetovna filmska zgodovina. Tej podobi-gibanju je ime *Na domačem vrtu* (1906), ki je zadnji ohranjen Grossmannov filmski zapis. Pa neposredno k vprašanju iz vabila.