

NA DOMAČEM VRTU

NA DOMAČEM VRTU JE NASLOV DVEH SLOVENSKIH FILMOV: MANJ KOT MINUTO DOLGEGA FILMČKA ODVETNIKA DR. KAROLA GROSSMANNA (1905), KI VELJA ZA PIONIRJA SLOVENSKEGA FILMA, IN VEČ KOT URO DOLGEGA FILMA GLASBENIKA BRATKA BIBIČA.

ZDENKO VRDLOVEC



Bibičev film vsebuje Grossmannovega, vendar ne na ta način, kot bi se ga nemara lotil Kubelka, ki bi film, krajši od minute, znal »raztegniti« na uro in še čez. Bibičev film je kompilacija, tj. montaža odlomkov iz slovenskih filmov ali, točneje, dokumentarnih in reportažnih posnetkov, ki so jih slovenskih filmarji naredili doma in na tujem v obdobju od 1905 do 1943 ali od tekanja dveh dekljic po vrtu in pred očetovo oziroma Grossmannovo pionirsko kamero pa do plesa balerine Pie Mlakar. Bratko Bibič je to svojo filmsko kompilacijo tudi uglasbil ter kinotečno projekcijo v živo spremljal na harmoniki, medtem ko je Tomaž Stekne sodeloval z violino in klavirjem. Ta kinotečna predstava nekega decemberskega večera leta 1999 je bila prav imeniten dogodek, vendar ne zgolj zaradi te žive glasbe ob večinoma nemih filmskih odlomkih, temveč prej zaradi posrečenega ujemanja godbe z zgodbo, ki jo je pripovedovala montaža izbranih filmskih odlomkov. Da, najboljši trenutek tega večera je bilo prav odkritje, da je Bibiču iz odlomkov iz arhivskih filmov uspelo narediti zgodbo. Ali novi film, ki seveda ni igrani, vseeno pa je fikcija, temelječa na »faktih« oziroma večinoma dokumentarnih posnetkih. Bibičev *Na domačem vrtu* namreč ni kakšna »historična« kompilacija, ki bi podala zgodovinski pregled slovenskega filma od začetkov do vzpostavitve nacionalne kinematografije, marveč je prej neke vrste »zgodovinska fikcija«, ki prek filma pripoveduje o zgodovini. Kako? Tako, da nas z Grossmannovega domačega vrta popelje v »beli« ali dobesedno »novi svet«, torej v Ameriko, kot jo je zabeležila kamera slikarja Božidarja Jakca, z newyorške železniške postaje pa se vrnemo nazaj v Evropo oziroma v Nemčijo,

kjer je Mario Foerster posnel, kako nacisti strumno pozdravljajo otvoritev avtoceste; precej daleč od te avtoceste, ki povezuje Frankfurt in Darmstadt, leži mirno »belo mesto« Ljubljana s tramvajem in kolesarji, kjer tedaj najbrž še niti slutili niso, kaj bo pridrvelo nadnje s te avtoceste, in so brezskrbno odhajali v gore oziroma *V kraljestvo Zlatoroga*; v takšnem kontekstu bi tudi rušenje ljubljanskega hotela Malič lahko videli kot znamenje vojne bodočnosti, toda odpočijmo si malo od zgodovinske realnosti, zastavimo za hip potek njene zgodbe in si oglejmo demonski ples Pie Mlakar ob ognju, pojdemo »nazaj v naravo«, v »naše gore«, vrnimo se še za trenutek domov, »na domači vrt«, in pozabimo, da se v železarnah že kuje jeklo za bajonete... Da, tudi tako lahko nastane filmska zgodba – s spominjanjem zgodovine na podlagi podob, ki še »vedele« niso, kaj kažejo in o čem govorijo. In mnoge od njih bi v Filmskem arhivu Slovenije najbrž obležale pozabljene, če se ne bi v novi konstelaciji pojavile v Bibičevi kompilaciji. Ki se je morda zastavila kot enkratno in zaokroženo delo, a brž oziroma že s tem, da le-to temelji na principu *found footage*, nujno postane *work in progress*. Po 2. svetovni vojni se je z nastankom in razvojem nacionalne kinematografije tudi slovenski svet vse bolj pokrival z gibljivimi podobami, ki so sčasoma postale tudi njegove sledi ali njegovo imaginarno preživetje. In sčasoma so tudi podobe, ki so nastale kot fikcionalizacija zgodovinske ali aktualne realnosti, postale »dokumenti« ideološke in imaginarne reprezentacije. Bolj ko je neka realnost živa samo še v podobah, manj je pomembno (in dejansko tudi težje izvedljivo) razlikovanje med dokumentarnimi in fiktivnimi podobami. V zadnjem

de-lu Bibičeve kompilacije *Na domačem vrtu* (I.-III.) bi na nekaterih mestih samo še najboljši poznavalci zgodovine slovenskega filma znali razlikovati med odlomki iz dokumentarnih in igranih filmov. Pri čemer ni mogoče reči, da bi bilo takšno »zamegljevanje« kakšna intenca *Na domačem vrtu* – prej gre za to, da so tako dokumentarni kot igrani odlomki videti enako zgodovinski, enakovredni fragmenti izginule stvarnosti, namreč povojne, o kateri pa prav ti odlomki v novi konstelaciji podob pričajo, da še vedno poteka boj za njeno interpretacijo. Bibičeva kompilacija implicira oziroma indicira ta boj v ironičnem »poigravanju« s podobami, zlasti tistimi, ki imajo »težke« ideološke konotacije: tako npr. odlomka iz dveh različnih igranih filmov delujeta kot kader in protikader – v enem partizani mečejo bombe, v drugem je četniško mitralješko gnezdo, v naslednjih prizorih pa ne vidimo ne postreljenih partizanov ne pobitih četnikov, marveč ponavljanje kadra in protikadra: z vidika spektakelskega ugodja seveda frustrirajoče ponavljanje, ki pa postane »produktivno«, kolikor nas spomni aktualnega boja za interpretacijo nedavne slovenske zgodovine in nas obenem od njega ludično distancira. In prav slednje, »ludično distanciranje«, se zdi temeljna operacija kompilacije v *Na domačem vrtu*, ki v drugi polovici 40. in v 50. letih prejšnjega stoletja v slovenskih filmih ni mogla najti ideološko nedolžnih podob.