

simon popek

FRITZ LANG KIPARI PRI SLOVENSKEM FILMSKEM PIONIRJU GROSSMANNU



Kako marginalna figura je za zgodovino filma slovenski pionir Karol Grossmann, ljutomerski odvetnik, ki je v letih 1905 in 1906 v prostem času posnel tri kratke filmske fragmente, *Odhod od maše v Ljutomeru*, *Sejem v Ljutomeru* in *Na domačem vrtu*, tri filmčke, ki predstavljajo začetek udejstvovanja s filmom na Slovenskem, pričajo mnogi pokazatelji. Dokler smo živeli v skupni Jugoslaviji, ga kot pionirja nihče ni jemal resno, ker so za prva filmarja na ozemlju tedanje skupne države – čeprav njunega “prvenstva” nihče ni mogel konkretno dokazati – vsi razglašali makedonska brata Manaki; Grossmannovi filmčki so bili izredno kratki, amaterski, plod trenutnega entuziazma in radovednosti (kasneje Grossmann ni posnel nobenega filma več), niso sledili popularni smeri iz časov pionirskega obdobja filma – ki je prikazovala spektakularne dogodke, eksotične dežele in velemesta –, temveč so obveljali za “klasične” primitivne filme iz najzgodnejšega obdobja, ko so, denimo, Lumièrovi filmi prikazovali trge, odhode (iz tovarn, cerkva ...); in nenazadnje, celo najbolj slavna, “internacionalna” epizoda Grossmannove “filmske kariere”, srečanje z artilerijskim podoficirjem Fritzem Langom, kasnejšim mojstrom nemškega ekspresionizma in priznanim hollywoodskim režiserjem, ki je na začetku prve svetovne vojne, leta 1915, nekaj mesecev stanoval v hiši Grossmannovih, se udeleževal družinskih praznikov in zasebnih filmskih projekcij, veliko bral v njihovi knjižnici in kiparil v lončarski delavnici, ni našla mesta v nobenem Langovem spominu ali biografiji. Karpo Godina je leta 1990, ob stoletnici Langovega rojstva, z *Umetnim rajem* zgodbo ponesel v svet, a to je bilo vse. Ostali so trije zvitki filmskega traku in Langovi kipi, ki, prvič, neizpodbitno pričajo o prvih filmskih korakih na Slovenskem in, drugič, sprožajo malo zgodovinsko špekulacijo, namreč, ali bi svet spoznal genij Fritza Langa, če petindvajsetletni podoficir ne bi srečal Grossmanna, videl njegove filme in se (prvič?) navdušil nad gibljivimi slikami?

Odhod od maše v Ljutomeru, prikaz sončne ulice v dopoldanskem času, na katero iz cerkve stopajo ljudje, zelo spominja na zgodnje delo bratov

Lumière, specifično, na njun prvi film *Odhod delavcev iz tovarne*, kjer so ljudje skozi tovarniška vrata prav tako stopali na cesto. *Odhod od maše* je bil slabo posnet, presvetljen in najkrajši med tremi. *Sejem v Ljutomeru* je bil tehnično veliko boljši, posnet v treh statičnih kadrih, znova je kazal avtorjevo nagnjenost k dokumentarnosti. A pravo presenečenje je prinesel šele *Na domačem vrtu*, edini med tremi, ki so ga lahko (zaradi starosti otrok) natančno datirali, izjemen predstavnik t.i. družinskega filma, nabit z razigrano emocijo in neprestanim gibanjem protagonistk (dveh hčera) iz splošnega v bližnji plan. Če sta bila *Odhod od maše* (film s “sakralno” temo) in *Sejem* (film s “profano” ikonografijo) “objektivna dokumentarca”, saj je bila kamera postavljena na dvignjeno, rahlo zakrito mesto, ki je bilo za “akterje” obeh filmov neopazno, nevidno, je bil *Na domačem vrtu* njuno pravo nasprotje, primer intimnega filma, v katerem je kamera želela postati opažena; še več, postala je sprožilec dogajanja, saj se je vse, kar se je dogajalo pred njo, odvijalo predvsem zaradi nje, da bi zabeležila trenutke srečnega otroštva, ki bodo še po stotih letih obveljali za najbolj iskrene, neobremenjene in nepretenciozne podobe slovenskega filma. Prištejmo k vsemu še največje presenečenje, malo redkost zgodovine filma, izjemno nizko pozicijo kamere – skorajda ozujevski *tatami* –, ki zavzema pozicijo otrokovega očiča, pa dobimo kuriozitetno svetovnega formata!

Ko sem pred desetimi leti, ob stoletnici “svetovnega” filma, v *Ekranovi* anketi za svoj najljubši slovenski film izbral prav *Na domačem vrtu*, sem mislil resno; tistih 24 metrov 17,5-milimetrskega filma, ki sta jih po drugi svetovni vojni ponovno odkrila Grossmannov sin Vladimir in filmski zgodovinar France Brenk, zame še vedno predstavlja najlepše trenutke domačega filma: ne zgolj podobe otroške radoživosti, temveč tudi nedolžnosti – tako subjektive kot režiserjeve, osvobojene vsakršnih primesi kulturne industrije ali sejmarskega spektakla, značilnega za pionirsko obdobje sedme umetnosti. •