

danko štrajn

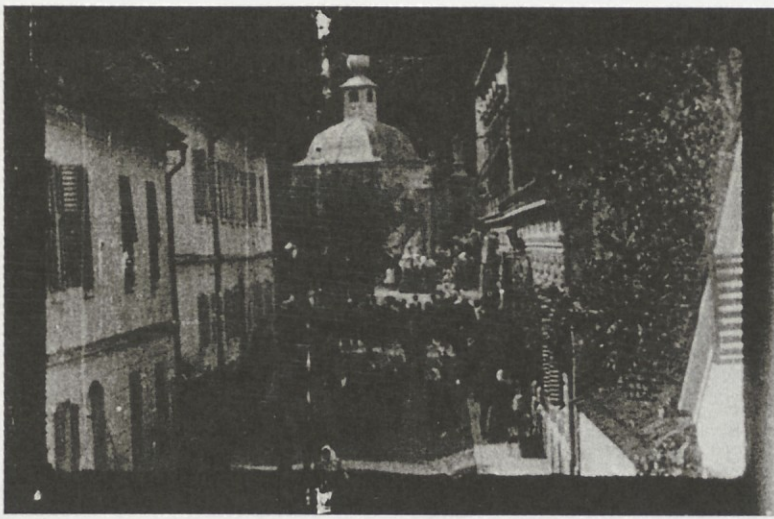
Ena od najpogostejših enostavnih opozicij, ki je veliko rabljena tako v vsakdanji govorici kot v humanistični in družboslovni teoriji, zadeva razmerje realnosti in njene reprezentacije. Preproste opozicije so nedvomno začetek mnogih zapletov bodisi na formalno logični, bodisi na najbolj osnovni epistemološki, bodisi na ideološki ravni. In kakšno zvezo naj bi to imelo s stoletnico slovenskega filma, ki je povod za ta zapis? Pravzaprav večjo, kot bi si lahko mislili, preden bi se spustili po katerikoli diskurzivni liniji na eni ali drugi strani opozicije ali v paradokse samega razmerja med realnostjo in reprezentacijo, torej v našem primeru med podobo in objektom, med videnjem in vedenjem, med existenco in zgodovino in kar bi se še lahko spomnili. Pravzaprav se že na denotativni ravni ob sintagmi "slovenski film" odpre razsežno področje, na katerem ne zmanjka različnih možnosti za opredeljevanje vsega, kar ta navidezno nedolžna sintagma nakazuje. Kadar je tako, si moramo pomagati s kolikor je le mogoče neovrgljivimi in temeljnimi dejstvi.

Dejstvo, ki ga to besedilo (in tudi drugi zapisi v tej številki *Ekrana*) jemlje za precej obvezujoče, je pač to, da je gospod Karol Grossmann pred 100 leti v Ljutomeru posnel prvih nekaj metrov filma od nemara celo izračunljive količine vseh kilometrov celuloidnega traku, na katerem je zabeleženo tisto, kar se je pred mnogimi kamerami odigravalo v Sloveniji ali pa tudi kje drugje, a so bili izdelovalci filma s Slovenijo povezani na tak način, da je njihov izdelek mogoče uvrstiti v kategorijo slovenskega filma. Seveda vse kaže, da je bil v Sloveniji posnet kak kader že pred Grossmannom.<sup>1</sup> In glede na to, da je celo desetletje pred tem slovenskim filmskim začetkom film že obstajal, bi bilo tako ali tako težko verjeti, da se to sploh ni zgodilo. Ampak tisto, kar se je zgodilo, ne zadostuje vrsti drugih pogojev, da bi lahko v zvezi s tem govorili o začetku slovenskega filma. Grossmannovi filmčki so neovrgljivo dejstvo, fizično so shranjeni in ohranjeni v arhivu. Zaradi tega dejstva je v razsežnost realnosti, ki zadeva entiteto slovenskega naroda in njegovo kulturo, torej ne nazadnje tudi sam obstoj naroda, vpisana sestavina vizualne reprezentacije. To pa nas sooči s ključnim vprašanjem vsakega in vsakršnega diskurza, ki reflektira raven reprezentacije, z vprašanjem, ki se nanaša na proizvodnjo (reprezentacije). Kdor ostane ujet v opoziciji, se pač vpraša o tem, ali je reprezentacija odsev realnosti ali pa reprezentacija realnosti odvzame primat in torej realnost postane produkt reprezentacije.

V dekonstruktivistični perspektivi je seveda jasno, da gre za produktivni učinek same opozicije, iz katere vznikne subjekt, brez (ali zunaj) katerega reprezentacija nima nikakršnega statusa. V našem primeru je ta subjekt kar cel narod, čigar "gospodarji misleci"<sup>2</sup> kar naprej potlačujejo konstitutivni pomen filma za obstoj naroda, pri čemer funkcijo jezika (in morda še literature) opredeljujejo tako, kot da bi le-ta izključeval vse drugo! Ali ima to kaj

opraviti z edinstvo ter središčnostjo, ki je naveza na božanske attribute, bomo tu pustili ob strani in ostajamo samo pri namigu. Vprašanje razmerja jezika in filma (vizualne reprezentacije) je verjetno eno od izhodiščnih vprašanj za teorijo filma, še preden ali vsaj hkrati s tem, ko se ugleda kot estetika, katere objekt je filmska umetnost, in tako prestopi z epistemološkega področja v polje veliko večje poljubnosti in pogosto tudi mistifikacije. Kakšen naj bi bil "pravi način" postavitve tega vprašanja, se je nekoliko pojasnilo z oblikovanjem semiologije filma, ampak vse skupaj se je začelo z "napačno" analogijo. Rachel Moore je spomnila na produktivnost te napačne analogije pri, med drugimi, tako eminentnih teoretikih in praktikih filma, kot so bili Epstein, Eisenstein in Balasz. Rachel Moore njihovo vzporejanje filma in jezika povzame in implicitno utemelji "izvirni" smisel analogije: "*Tako kot jezik, film (cinema) animira objekt, ki ga reprezentira. Imenovati stvar z besedo, je dotakniti se je z magijo in tako besedi podeliti avtonomno moč. Isto je še bolj res za reprezentacijo stvari na filmu (film), ker je film primitivnejša forma jezika kot besede in tako vizualno imenovanje, ki ga izvaja, nima nikakršne sofisticiranosti konvencije, ki bi utegnila zadušiti to 'animistično tendenco'*".<sup>3</sup> Iz tega tu lahko sklenemo, da slovenski privrženci mistifikacije skupnosti kot naroda s tem, da kategorijama naroda in kulture podeljujejo attribute "duhovnega", spregledajo prav to poanto, da šele film s svojim "animističnim potencialom" naredi "neposredno" vidno predpostavljeno "duhovno" sestavino skupnosti.

Kaj z vsem tem mislim, se nam nam lahko hitro pojasni, če opozorim na precej neizogibno asociacijo med našim začetnikom filma in univerzalnima začetnikoma filma, bratoma Lumière. Deset let razlike v datiranosti prvih produktov bratov Lumière in Grossmanna nas ne sme zavesti, da bi spregledali relacijo sodobništva med njimi.<sup>4</sup> Še vedno sem in tja obnavljajoči se spori o tem, ali lahko brata Lumière zares štejem za začetnika filma ali ne, so stvar nesporazumov med tistimi, ki jih zanima zgolj tehnična (tehnološka) plat, in tistimi, ki jim je jasno, da o pravem začetku filma ne moremo govoriti brez ustreznega družbenega učinka. Brata sta s svojim patentom namreč utemeljila film kot medij množične kulture za razliko od, denimo, Edisonovega patenta, ki v načelu ni prestopil omejitev prejšnjih vizualnih igračk, ki so prezentirale gibljive slike posameznim gledalcem. Z upoštevanjem tega ključnega preskoka v zgodovini strojev za reproduciranje gibljivih podob pa smo označili točko primerljivosti med Lumièrom in Grossmannom. Slednji je nazorno ponovil gesto, ki je hkratna z aktom "prvega" posnetka bratov Lumière, saj je tudi on naredil "prvi" filmski posnetek. Oba "prva" filma prikazujeta odhod: francoski kaže *Odhod delavcev iz tovarne*, slovenski film pa *Odhod od maše v Ljutomeru*. Na začetku kinemato-



Odhod od maše v Ljutomeru

grafije, ki je v tej točki predvsem demonstracija možnosti velikega števila ponovitev reprezentacije realnosti v gibljivih podobah, je očiten neki "instinktivni" akt omenjenih filmskih pionirjev: množici pokažeta gibljive podobe množice. Film se torej najprej ponudi kot zrcalo. *Odhod* je za namen avtorjev primernejši, kot bi bil prihod, saj se množica v prostoru tovarne oziroma cerkve najprej zbere in ga potem zapusti. Razlika med obema "prvima" filmoma, ki nas najbolj zanima, učinkuje na drugi ravni in zadeva prav to tipično grupiranje ljudi. Filma karakterizirata družbeno in zgodovinsko razsežnost obeh kultur: v Franciji je družba industrijska, v Sloveniji pa (še) ruralna. Prva misel na množico je filmarja v Franciji napotila na tovarno, v Sloveniji na cerkev. Tudi oba preostala Grossmannova filma, namreč *Sejem v Ljutomeru* in družinski filmski dokument *Na domačem vrtu*, omogočata iskanje vzporednic in razlik z deli bratov Lumière, ki pa sta seveda naredila nekaj korakov več v uporabi fikcijskega potenciala filma. Grossmann se je zgolj približal meji med "zgolj" dokumentarcem in igranim filmom s svojim družinskim filmom, v katerem gre za elementarno režirane prizore. Ampak to niti ni tako pomembno, saj je bil z Grossmannovimi posnetki narejen korak, ki proizvede neizbrisno točko v zgodovini, pri čemer se s filmsko vizualizacijo narod potrdi kot zgodovinska kategorija. Ni naključje, da je bil dr. Grossmann politično liberalec, njegov prvi film pa bi lahko razumeli tudi kot zabeležko implicitnega kritičnega pogleda na tradicionalistično konstituiranost naroda. Le-ta vztraja še do dandanes v vseh tistih opredelitvah slovenske entitete, ki zožujejo pogled na temelje narodne skupnosti na predvsem ožje razumljeno jezikovno komponento. Tovrstne opredelitve pa ostajajo navezane na predmoderna pojmovanja in pomen tudi ne morejo razumeti vzratnega produktivnega učinka filma na družbeni in kulturni kontekst.

Seveda bi težko karkoli trdili o kakšnem pomembnejšem učinkovanju Grossmannovih filmov na realnost v razmerju s slovenskim narodom. Prej bi nemara lahko govorili samo o tem, da njegovi filmski posnetki dokumentirajo sociološko dejstvo, da je v tedanjo habsburško provinco segla podvojitev realnosti, ki jo je prinesel industrijski razvoj. Prav tako ni posebej relevantno vprašanje, ali bi bilo karkoli drugače mnogo pozneje, če Grossmannovih posnetkov sploh ne bi bilo, namreč v času, ko je nastala in se oblikovala "zaresna" slovenska kinematografija. Še pred prihodom televizije in poznejše digitalne tehnologije, ki tradicionalistično ekskluzivistično pojmovanje naroda kot posebni jezik govoreče skupnosti dokončno arhivira v čas 19. stoletja, je bilo neko "zlato obdobje" slovenske kinematografije. Vsekakor je gotovo, da so zlasti petdeseta in šestdeseta leta v slovenski kinematografiji leta hkratne velike popularnosti filma med množičnim občinstvom in leta oblikovanja nastavkov teorije filma, ki je "domači" film vzela resno. Nasle-

dek kritičkega in vse bolj teoretskega razmerja do filma v vrstah humanistične inteligence tistega časa je bila tudi revija *Ekran*. Hkrati je zdaj že jasno, da je prav odsev realnosti v filmu modificiral samo realnost kulture v obdobju, ko je kultura tako ali tako množična, čemur se "elitna" kultura izmika samo na način samoprevare o svoji ekskluzivnosti in z borniranimi pojmi o "vzvišeni umetnosti". Vprašanje, koliko je slovenski film v mnogih pogledih bil tudi prizadet v svoji "filmčnosti" zaradi take vladajoče ideologije, ki se lahko uveljavlja tako v socialističnem kot v kapitalističnem kontekstu, bom tu pustil ob strani.

In končno se naj skličem na neko nedavno lastno izkušnjo. Poleti 2004 so v Piranu oživili turistični utrip z retrospektivo Čapovih filmov, ki so jih predvajali v (milo rečeno) ne ravno idealnih pogojih na trgu Prvega maja. Predstave so bile množično obiskane. V vsem tem pa se je zgodilo neko edinstveno srečanje zgodovine (filma) in sodobnosti, karkoli že naj bi to bilo. Ko so namreč predvajali film *Naš avto* (1962), so osupnjeni gledalci uzrli podobe prav tega istega trga Prvega maja, na katerem so bili deležni zastojarske predstave. V tem Čapovem filmu je trg Prvega maja funkcioniral kot metafora takratne Slovenije in razmerij v njej. Filmski prebivalci trga ponazarjajo družbo, ki se začinja razslojevati in pravzaprav "globalizirati", razlike med njimi se artikulirajo v simbolnem prestižu in, ne nazadnje, označevalec tega razslojevanja je fotografija. V provincialni skupnosti protagonist filma postane "viden" zato, ker mu časopis podeli nagrado za fotografijo, kar sproži vso dinamiko družbenih položajev in materialnih ter simbolnih izrazov statusa. Tistemu, ki je bil takrat del občinstva na trgu Prvega maja v Piranu, ni mogla uiti vsa ta pomnožitev realnosti in poznanjenja produktivnega učinka reprezentacije. "Mi" kot narod smo bili na trgu hkrati v okviru kadra in zunaj njega. Vpisali smo se v poseben trenutek stoletne zgodovine slovenskega filma. •

#### Opombe:

1. O tem piše Stanko Šimenc v monografiji o Grossmannu, ki jo je l. 1985 izdal Slovenski gledališki in filmski muzej. Lastnik potujočega "bioskopa" Johann Bläser naj bi l. 1899 posnel kratek film z naslovom *Razgled Ljubljane*.
2. Izraz *maître penseur*, ki nam je tu prišel prav, je l. 1977 lansiral v širšo rabo eden od utemeljiteljev takrat modne "nove filozofije" André Glucksmann. (glej: 1977. *Les maîtres penseurs*, Pariz, B. Grasset.)
3. Moore, O. Rachel (2000) *Savage Theory / Cinema as Modern Magic*, Durham & London, Duke University Press, str. 30.
4. Gotovo je v sedanjih dobi, v kateri čas merijo digitalni kronometri, desetletje najmanj kar razlika med epochama, na prelomu 19. in 20. stoletja pa sta bili prostorska in časovna vidika kulture drugačni determinanti kot sta zdaj v obdobju "instantnosti" podob in drugih sporočil na vseh lokacijah.