

Dr. Nina Cvar

## **Slama, film in popularna kultura: od Cankarjeve Francke do Zine v Idili**

Četudi je bilo slamnikarstvo med 18. in 20. stoletjem ena izmed pomembnejših obrti na Slovenskem in je pomemben del domače kulturne dediščine, vsaj v študijah popularne kulture zaenkrat ni doživelo poglobljene analize, posledično pa kulturološki pomen slamnikarstva v vsakdanjem življenju ni jasno razumljen. Toda da bi lahko razumeli mesto slamnikarstva v popularni kulturi, je potrebno vzpostaviti primerni osrednji objekt analize. Za slednjega bo prispevek vzel slamo, kot osrednji gradbeni material slamnikarstva, pri čemer bo prek skrbno izbranih filmskih primerov pokazal na različne pomene, ki jih slama zaseda v slovenskem filmu, glede na to, da se film v dvajsetem stoletju vzpostavi kot osrednja vizualna tehnologija širše popularne kulture. Pri tem bo analiza sledila trem osrednjim tezam: 1. slama se v slovenski kinematografiji povezuje s konstrukcijo vsakdanjega sveta, med drugim s specifičnimi podobami ruralnega okolja; 2. mesto, ki ga slama zaseda v slovenskih filmih, se pomembno povezuje s posameznimi filmskimi gibanji v slovenski kinematografiji, pri čemer se slama v filmih socialističnega realizma povezuje s surovim vizualnim slogom, ki je vizualiziral družbeno izkoriščanje, revščino in ruralno okolico, po drugi strani pa je v filmih, posnetih po modernističnih vplivih, slama bolj ali manj odsotna, saj so postavljeni v urbana okolja; 3. z urbanizacijskimi procesi slame danes v slovenski kinematografiji praktično ne vidimo, če pa že, ta nastopa v obliki vizualnega klišeja, reprezentacijskega tropa, ki ga je inavguriral socialistični realizem.

Za začetek bo prispevek načrtal temeljni teoretski okvir. Tako bo podal definicije popularne in vizualne kulture, s fokusom na filmski medij, v nadaljevanju pa bo izdelal študijo primera – tj. mesto slame v slovenski popularni kulturi.

V opredelitvi popularne kulture bo tekst sledil britanskemu kulturologu Raymond Williamsu, ki navaja štiri glavne opredelitve popularne kulture. Po Williamsu gre popularno kulturo razumeti kot kulturo, ki je priljubljena pri večjemu številu ljudi. V nadaljevanju Williams izpostavlja, da je popularno kulturo moč imeti tudi za kulturo, ki se povezuje z »nižjimi« kulturnimi objekti v kontekstu odnosu do visoka/nizka kultura, nasploh pa je popularna kultura kultura, ki jo ljudje ustvarjajo zase, s čimer je dostopnejša večjemu številu ljudi. Williamsova definicija popularne kulture nam s tem jasno pokaže, da vsaka definicija popularne kulture temelji na kompleksni kombinaciji pojmov »kultura« in »popularno«, izpostavljajoč specifične družbeno-zgodovinske kontekste (2001).

Glede na to, da se prispevek ukvarja z vizualnim poljem in problemom reprezentacije, ki ga razume kot *»/.../ družbeni proces predstavitve dogodkov, fenomenov, skupin, ki v konkretne oblike postavlja abstraktne ideološke koncepte, ki dajejo pomen objektu predstavitve«* (2002), je potrebno v izpostavljenosti specifičnost družbeno-zgodovinskega konteksta popularne kulture umestiti tudi vizualno kulturo. Z vzponom vizualnih tehnologij, najprej fotografije in kasneje filma, je v kulturi podoba zasedla izjemno moč. Ta je postala celo tako velika, da je začela konstruirati družbeno stvarnost, produkcija podob pa je, kot je v sredini tridesetih let 20. stoletja pokazal Walter Benjamin, filozof in kritik, postala industrializirana (1936).

Četudi je znotraj danih procesov fotografija kovala pot prihajajoči pertinentni razširjenosti vizualne kulture v naši sodobnosti, je prav film zavzel osrednje mesto v (re)produkciji vizualne kulture.

Francesco Casetti, avtor številnih del s področja teorije filma, trdi, da 20. stoletja sploh ne moremo razumeti brez filma. Še več. Kot poudarja Casetti, je bilo »/.../ 20. stoletje stoletje filma: oziroma je bilo tako vsaj v največji meri dojet (2009).« To pomeni, da film kot medij ni le zabeležil večine dogodkov stoletja, temveč je z njihovim beleženjem opredelil tudi način, na katerega se je sam dojemal, obenem pa tudi način, na katerega smo film dojemali sami. V tem oziru je moč reči, da je film zasedel pomembno mesto v konstrukciji vsakdanjega sveta, torej v sami popularni kulturi.

V imaginariju domačih filmskih gledalcev filmi kot so *Kekec* (1951, 1963, 1968), *Cvetje v jeseni* (1973), *Samorastniki* (1963), ne nazadnje pa tudi *Ne joči Peter* (1964) nedvomno zasedajo pomembno mesto, gre tako rekoč za filmske klasike. Toda navkljub njihovi žanrski raznolikosti vsi bolj ali manj preigravajo identične vizualne motive, v katerih prednjačijo podobe ruralnosti, za katere je značilno, da lahko v njih vedno znova opazujemo raznovrstne vizualizacije slame. Zanimivo je, da le-te v pomenskem oziru nikoli ne funkcionirajo izolirano. Njihovi pomenski učinki se namreč povezujejo tako s filmskim žanrom, kot s filmskimi gibanji, znotraj katerih je posamezen film nastal.



Samorastniki (1963).

Tako lahko v *Samorastnikih*, Pretnarjevi socialni drami, glede na pohod filmskega modernizma v šestdesetih, opazujemo svojevrstno anahronistično evokacijo socialističnega realizma, ki jo po drugi strani paradoksalno sklene Duletičev *Na klancu*, toda na način modernistične estetizacije mizanscene. To pomeni, da je, ko govorimo o vizualizaciji podobe slame, potrebno govoriti o reprezentaciji.



Idila (2015).

Toda če lahko Pretnarjeve *Samorastnike* in Duletičev *Na klancu* na specifičen način so-postavimo, se z modernistično filmsko revolucijo v šestdesetih, ki pljusne tudi v domačo filmsko produkcijo, ruralnost vse bolj odmika urbanemu. Tako v Hladnikovem *Plesu v dežju* (1961), v tako rekoč modernistični apotezi, vizualnih elementov, ki bi se povezovali z ruralnim, praktično ne vidimo. V ospredje je namreč postavljena posameznikova eksistencialna dezorientacija v urbanem okolju, ki jo Hladnik vizualizira s prijemi francoskega novega vala, npr. z neobičajnimi koti kamere, kombiniranjem zvoka s filmskim prostorom ipd. Prav specifična zavezanost modernizmu šestdesetih pa je po eni strani odprla pot kritični distanci do idealizacije ruralnega oz. urbanega – nobenega od pojmov ne gre razumeti na način boljšega oz. slabšega –, ki jo lahko opazujemo zlasti v filmih, ki sledijo t.i. jugoslovanskemu novemu filmu. Pričujoča modernistična distanca se je tekom desetletij postopoma umikala, svoj zenit morda dosegla v Godinovem *Rdeči boogie ali Kaj ti je deklica* (1982), labodji spev pa v Gorkičevi *Idili* (2015), kjer ruralno, urbano, ne nazadnje pa slama sami postanejo predmet svojega lastnega klišeja, vizualnega tropa kot elementa popularne kulture.

Viri in literatura:

Benjamin. Walter. 2003. Izbrani spisi. Ljubljana: Studia humanitatis

Casetti Francesco 2009. »Sto let, stoletje«. V Kino! 8/9, str. 226-233

Luthar Breda. 2002. Slovarček ključnih besed in pojmov – reprezentacija. V Cooltura – uvod v kulturne študije. Ljubljana: Študentska založba

Stanković Peter. 2013. Zgodovina slovenskega celovečernega filma. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede

Storey John. 2001. What is Popular Culture? V Theory and Popular Culture. London: Pearson

**Dr. Nina Cvar** bo z letom 2017/2018 na VPŠ in VITT ERUDIO predavala predmet Podjetništvo v popularni kulturi. Redno se udeležuje strokovnih in znanstvenih konferenc za področje filma, kulturnih študij, kontinentalne filozofije. Med leti 2014 in 2017 je bila samozaposlena v kulturi kot filmska kritičarka. Avtorica več kot 100 prispevkov s področja filma, filmskih študij, filmske teorije. Redno objavlja v reviji Ekran, Dialogi, Kino! itd. Med leti 2009 in 2016 je bila urednica filmske oddaje Temna zvezda na Radiu Študent. Med drugim se ukvarja s filmsko vzgojo za mladino in odrasle; redno npr. sodeluje z Zavodom Vizo. Med leti 2014 in 2016 je v sodelovanju z Mestno knjižnico Ljubljana vodila seriale predavanj s področja filma, televizije in vizualne kulture. V letu 2016 je vodila sklop pogovorov na temo filma v Trubarjevi hiši literature.