

Petdeseta leta: komercializem in pojav Viba filma kot alternative

Peter Stanković

Po začetnem zagonu, ki ga je s pomočjo velikodušnih investicij novonastale države doživela jugoslovanska kinematografija, se je organizacijski okvir filmske produkcije v začetku petdesetih let dramatično spremenil. Nova oblast je ugotovila, da opotekajoči se jugoslovanski filmi ne opravičujejo velikih vlaganj, zato se je pričela hitro umikati iz svoje še pred nekaj leti tako zelo vehementno načrtane pokroviteljske vloge, ob uvajanju delavskega samoupravljanja – poskusa avtentičnega jugoslovanskega odgovora na po sporu s Stalinom diskreditirani državni socializem – pa je celotno področje filmske industrije doletela tudi velika reorganizacija, ki je bila verjetno večja kot na kateremkoli drugem področju v družbi.¹ Reorganizacija je jugoslovansko kinematografijo v praksi potisnila na trg, saj studii niso mogli več računati na državno podporo. V takšnih razmerah je bila edina možnost za preživetje komercializacija produkcije, kar je v splošnem škodilo kvaliteti domačega filma, toda umik države iz kinematografske dejavnosti je hkrati tudi pomenil, da je bilo nad projekti manj političnega nadzora. V tem obdobju se posledično socialistični realizem kot dominantni estetski okvir umakne drugim vrstam filmskih izrazov, na filmskih platnih pa se pričnejo pojavljati tudi prve ne povsem črno-bele obravnave partizanske vstaje.

Medtem ko je grobi komercializem kinematografijam drugih jugoslovanskih republik povzročil precej škode, jo je slovenska odnesla kar dobro. Razlog za to je, da je Branimir Tuma, direktor Triglav filma, v Slovenijo kot strokovnjaka za lahkotne filme pripeljal uglednega češkega režiserja Františka Čapa (ki je ob komunističnem prevzemu oblasti na Češkoslovaškem prebегnil v Zahodno Nemčijo). Čap je znal snemati filme s populističnim nagovorom, ki so bili hkrati dovolj inteligentni in kvalitetni, da s svojo lahkotnostjo niso pretirano zniževali estetskih standardov, Čap pa je bil tudi pravi mojster filmske obrti, ki je s svojim znanjem domače filmske delavce marsičesa naučil. Ker je domači denar v takšnem aranžmaju odhajal za tujca in ker je bil ta za povrh še celo plačan po zahodnih tarifah, Čap med slovenskimi filmarji ni bil priljubljen, toda njegov prispevek k razvoju slovenskega filma je nesporen. Prvi Čapov slovenski film je bila *Vesna* iz leta 1953, simpatična romantična komedija o treh dijakih, ki se jim ne ljubi učiti za maturo, tako da se odločijo, da bodo zapeljali profesorjevo hčer in od nje dobili vprašanja za izpit. Ko jo spoznajo, se Samo, ki so ga izžrebali za nalogo, v *Vesno* v resnici zaljubi, iz česar sledi niz komičnih zapletov, vse pa se seveda konča srečno in pravilno: *Vesna* spozna resničnost Samove ljubezni (v navalu ljubosumja ji pred tem eden od sozarotnikov izda njihov izvorni načrt z izpitnimi vprašanji), za maturo pa se nadobudneži naučijo sami.

¹ Škrabalo, Ivo. 1998. *101 godina filma u Hrvatskoj : 1896. - 1997. : pregled povijesti hrvatske kinematografije* Zagreb: Nakladni zavod Globusst, str. 186.

Vesna je v kinematografih doživela izjemen uspeh, saj si jo je samo v Ljubljani premierno ogledalo skoraj 95.980 gledalcev. To je bil rekorden obisk, ki ga več kot 20 let ni potolkel noben domači film, ljudje pa so se za vstopnice celo stopli, tako da je morala posredovati policija.² *Vesna* je bila tudi prvi vsejugoslovanski hit: filmsko ekipo, ki je potovala s filmom, so po celi državi sprejemali z ovacijami, na Reki so na primer ljudje po premieri dobesedno noreli od navdušenja in z ekipo ravnali kot z največjimi nogometnimi zvezdniki, sodelavci pri *Vesni* pa so bili tudi prva filmska ekipa, ki jo je sprejel maršal Tito.³ *Vesno* so prodali na Madžarsko in Poljsko, v obe Nemčiji, Avstrijo in Sovjetsko zvezo, doma pa je bila tako popularna, da so začeli izdelovati celo bombone, trikotažo in igrače *Vesna*.⁴

Leta 1957 je Čap posnel le nekoliko manj popularno nadaljevanje *Vesne*, *Ne čakaj na maj*, vmes pa so mu zaupali tudi snemanje partizanskega filma *Trenutki odločitve* (1955). *Trenutki odločitve* so dramatična, hkrati pa za Čapa značilno filmsko gibka pripoved o potrebi po narodni spravi (med partizani in domobranci), ki je bila veliko pred svojim časom (v uradnem govoru so bili takrat domobranci še vedno predstavljeni kot poosebljeno zlo). Toda Čapov češki humanizem v Sloveniji, ki jo je razžiralo strupeno sovraštvo med levico in desnico, ni padel na najbolj plodna tla: *Trenutkom odločitve* pripada žalostno mesto prvega slovenskega celovečernega filma, ki je bil cenzuriran (v filmu partizanski doktor, junak pripovedi, obžaluje, ker je moral ubiti domobranca: kot doktor bi moral življenja reševati, ne pa jemati, toda oblast je vztrajala, da takšne etične dileme v primeru domobrancev ne veljajo). *Trenutki odločitve* danes, ko je potreba po spravi med politično levico in desnico širše pripoznana, veljajo za enega najlepših in najboljših slovenskih partizanskih filmov, saj prepričajo tako s svojo toplo zgodbo kot tudi s tehnično eleganco.

Slovenski filmarji so v tem času ostajali pri bolj realističnih temah, pri čemer za prva tehnično dovršena filma slovenskih režiserjev veljata *Dolina miru* (France Štiglic, 1956) in *Kala* (Krešo Golik in Andrej Hieng, 1958). Oba filma obravnavata partizanski boj z mero liričnega simbolizma, ki je slovenske partizanske filme prvič oddaljil od bolj klišejskih stilističnih okvirov, ki so bili značilni za starejše filme te vrste (socialistični realizem in realizem), precej kritiške naklonjenosti pa so požele tudi *Tri četrtine sonca* Jožeta Babiča (1959), neorealistično surov prikaz agonije taboriščnikov, ki so po vojni ob svojem vračanju v domovino obtičali v anonimnem češkem mestu.

Pred temi sta bila sicer posneta še dva pomembna filma. Prvi je bil *Kekec* (Jože Gale, 1951), ki vse do danes velja za enega najpriljubljenjših slovenskih filmov vseh časov, drugi pa omnibus *Tri zgodbe* (Igor Pretnar, Jane Kavčič in France Kosmač, 1955). Slednji je pomemben kot odgovor slovenskih filmskih delavcev na Čapov (in

² Bučar v Nedič, Lilijana. 2003. *Poklon Metki Bučar*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

³ Štefančič, Marcel jr. 2005. Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma: pastirji naroda, kaj je to slovenski film?, ultimativni vodič po filmih, pri katerih so sodelovali slovinci in Slovenija. Ljubljana: Umco, str. 23.

⁴ *Ibid.*

Tumov) komercializem, saj so avtorji z njim poskusili najti resno in na slovenski kulturni kontekst vezano alternativo svetovljansko usmerjeni lahkotni kinematografiji, v katero se je usmerjal Triglav film. V svojem nezadovoljstvu so ustanovili tudi samostojen studio (Viba film), ki je po propadu Triglava v šestdesetih letih (zaradi neplačanega sodelovanja s tujimi producenti: denar je Triglav filmu pobrala država) postal tudi osrednji slovenski filmski studio. *Tri zgodbe* komercialno niso bile uspešne, so pa vseeno potrdile tezo svojih režiserjev, da so zgodbe, ki izhajajo iz domačega okolja (vsi trije kratki filmi so bili posneti po literarnih predlogah slovenskih pisateljev), eksistencialno bolj zavezujoče.

Galetov *Kekec* je na svoji strani vsaj na prvi pogled zgolj variacija na klasično pravljичno temo o princu, ki reši princeso iz krempljev surovega malopridneža. Ampak to je zgolj površina narativnega zapleta, pod katero se skriva niz zanimivih pomenskih poudarkov, zaradi katerih trdimo, da je *Kekec* v resnici ena najpomembnejših prelomnic v zgodovini slovenskega filma. Za začetek je *Kekec* prvi slovenski povojni celovečerec, ki ni bil narejen po načelih socialističnega realizma. Ta je bil na širšem polju umetnosti v zgodnjih petdesetih letih sicer že v zatonu, toda v slovenskem filmu je še kar vztrajal: *Svet na Kajžarju* (France Štiglic, 1952), ki je sledil *Kekcu*, je bil na primer v številnih pogledih še naravnost učbeniški primer te slogovne usmeritve. Razlog za takšno slogovno zaostajanje je bil verjetno v izrazito ideološki funkciji, ki jo je v nasprotju z drugimi umetnostmi v povojni Jugoslaviji igrala domača kinematografija. *Kekec* je v tem pogledu pomemben kot prvi film, ki je toga določila socialističnega realizma pogumno odvrigel, pri čemer je med vsemi njegovimi značilnostmi, ki ga oddaljujejo od te usmeritve, še posebej pomembno opuščanje kolektivizma. Medtem ko je v *Na svoji zemlji* (France Štiglic, 1948) in *Trstu* (France Štiglic, 1951), navsezadnje pa tudi v nekaterih filmih, ki so bili posneti kasneje, junak po pravilu skupnost (kolektiv), *Kekec* s svojim poudarjeno samostojnim delovanjem kolektivizem zamenjuje z njemu nasprotnim radikalnim individualizmom.

Galetov igrani prvenec je pomemben tudi kot prvi tehnično suveren slovenski celovečerni film. Kljub temu da se sem in tja še vedno zatakne, je v dramaturškem pogledu lepo izbrušen, hkrati pa je na ravni tehnične realizacije presenetljivo sodoben. *Kekec* je obenem tudi eden največjih dosežkov slovenske scenografije, saj so zanj v novem filmskem ateljeju v Cerkvi sv. Jožefa pripravili rekonstrukcijo cele gorske soteske, vključno s potokom, ki teče skozi njo.⁵ K posrečenemu značaju filma naj bi pripomoglo tudi dejstvo, da je bil *Kekec* prvi slovenski film, ki je bil že vnaprej skrbno pripravljen (vključno s podrobno snemalno knjigo), in to, da so vsi sodelavci pri snemanju v delo vložili ogromno entuziazma. Toda to še ni vse. *Kekec* je pomembna prelomnica v zgodovini slovenskega filma tudi zato, ker se mu je posrečilo na filmski trak prenesti veliko sproščene simpatičnosti in s tem pokazati, da ima slovenska kinematografija veliko potencialov prav na področju otroškega oziroma mladinskega filma. S številnimi uspehi, ki so sledili v tem žanru v naslednjih

⁵ Pevec, Živa 2010: Lik matere v slovenskih filmih. Ljubljana: FDV (diplomsko delo).

desetletjih, se je to tudi potrdilo, vendar je tu vseeno treba poudariti, da je bil *Kekec* v tem oziru prvi in da se za povrh lahko še danes povsem mirno kosa z vsemi kasnejšimi poskusi. In še glede simpaticnosti: na prvi pogled gre za preprosto prvino, toda v resnici je tako, da gre tako kot pri drugih na videz najbolj banalnih stvareh v filmih, na primer neprisiljenostjo ali komičnostjo, za izrazito občutljivo potezo, ki se še posebej težko lepi na filmski trak. Za izoblikovanje vzdušja prešerne topline je potrebna nemajhna mera občutka, in naravnost navdušujoče je, da so veliko tega pokazali prav Gale in njegova ekipa, ki pred tem – tako kot slovenska kinematografija nasploh – z otroškim filmom sploh niso imeli nobenih izkušenj.

Kekec je nadalje pomemben tudi zaradi svojega odkritega sklicevanja na slovensko predvojno vizualno kulturo. Navsezadnje so občudujoče podobe lepote slovenske alpske krajine, ki so pri *Kekcu* eno od očitnih pomenskih sider, slogovno in tematsko zaznamovale tako zgodnjo slovensko fotografijo kot tudi prva dva domača celovečerna filma, *V kraljestvu Zlatoroga* (Janko Ravnik, 1931) in *Triglavske strmine* (Ferdo Delak, 1932), povojna socialistična kultura, vključno s slovensko kinematografijo, pa je to estetiko zamenjala s podobami junakov borbe in dela. Ampak kolikor je to bilo s političnega vidika razumljivo, je *Kekec* s svojim odločnim sklicevanjem na nekaj priljubljenih elementov slovenske predvojne vizualne kulture pokazal, da ni bilo vse, kar je bilo narejeno pred revolucijo, nujno slabo ali vsaj neuporabno pri projektu oblikovanja nove, po resoluciji Informbiroja ne več sovjetske, pač pa prepoznavno slovenske kinematografije.

Vendar je tu treba biti previden. Res je, da je konstrukcija slovenske kinematografije kot »gorske« oziroma »alpske« v pomembni meri prispevala k nastanku samosvojega profila slovenske nacionalne kinematografije, toda to ni nujno enoznačno dobro. Podobe idilične gorske pokrajine, po kateri se preganjajo različna napol pravljična bitja, v pomembni meri prispevajo h krepitvi esencialističnega konstrukta slovenskosti kot kvazi alpske identitete, kar je problematično najprej zato, ker takšen konstrukt iz definicije izključuje vse ostale (nealpske) označevalce »slovenskosti« (Slovenija navsezadnje ni zgolj alpska dežela), potem pa tudi zato, ker prispeva k oblikovanju stabilne etnične identitete, ki vse druge prej ali slej doživlja kot grožnjo. Da je tako, navsezadnje kaže že *Kekec* sam: po Schmidtovem prepričanju je film mogoče na zelo temeljni ravni razumeti kot pripoved o tem, kako deček iz domače dežele prežene »vse, kar odstopa od alpsko-folklornega povprečja«. ⁶ Natančnejša analiza bi temu opozorilo znala pritegniti, kajti film, kjer je tujec (Bedanec) konsistentno predstavljen kot grožnja, celo poosebljeno zlo, domača svetlolasa junaka (*Kekec* in *Mojca*) pa kot ideal, le nekaj let po vojni proti rasističnemu režimu v resnici deluje vsaj nekoliko nenavadno – če že ne seveda neumestno. Štefančič v tej povezavi *Kekca* imenuje »podalpski Dirty Harry«, kar ima svoj smisel, toda v luči zgoraj omenjenih prvin slovenskega filma petdesetih let so

⁶ Schmidt, v Štefančič 2005, str. 21.

konotacije filma verjetno bolj kot calaghanovsko pravičniške preprosto nacionalistične.

V skladu s tem nikakor ni nepomembno, da je Bedanec tudi na vizualni (skratka ne zgolj strukturni) ravni izoblikovan v okviru označevalcev, ki močno spominjajo na lik sodobnega »imigranta«, ki ga je treba po prepričanju sodobnih evropskih ksenofobov izgnati iz »naših krajev«. Bedanec je umazan, len, neobrit, ne spoštuje zakonov in se tudi ves čas seli, obenem pa pada v simbolni prostor »nekulturnega« že s svojim ekscentričnim vedenjem. Vse te prvine pridejo lepo do izraza v prizoru, ko pride Mojca h Kosobrinu. Starec ima v nasprotju Bedancem, kjer je vse umazano in razmetano, svojo kočo vzorno pospravljeno, tako da ni čudno, da se Mojca šele tu počuti zares »doma« (manjši pomenski spodrslijaj pri takšnem prikazu je seveda podrobnost, da je bila pri Bedancu za čistočo zadolžena prav Mojca). *Kekec* v tem oziru razliko med »dobrim« in »slabim« vzpostavlja zlasti okoli binarne opozicije »domačega« nasproti »tujemu«, kjer je prvo določeno s »čistočo«, drugo pa z »umazanijo«. Da bi bile lahko te prvine v kakšnem politično bolj strpnem okviru odigrane tudi kako drugače, dokazuje lik Rubeusa Hagrida iz serije filmov (oziroma romanov) o Harryju Potterju. Tudi Hagrid je velik, neobrit, neprilagojen in ne ravno najbolj čist, pa je v politično občutljivejšem simbolnem univerzumu *Harryja Potterja* vseeno *the good guy*.

Kosobrina je na njegovi strani mogoče razumeti tudi kot neke vrste utelešenje sodobne slovenske obsedenosti z zdravo in biološko predelano prehrano. Seveda je kult zdravja in ekološko osveščenega prehranjevanja danes razširjen povsod po svetu, toda zdi se, da je v Sloveniji postal prava obsesija. Razlog za to je verjetno presečišče različnih dejavnikov, ki se križajo v Sloveniji, na primer hitre sekularizacije še nedolgo tega zelo religiozne družbe, do katere je prišlo v času socializma (kjer je na simbolno mesto tradicionalne religije stopila skrb za lastno telo – ko ni več Boga, ni druge, kot da poskuša človek živeti čim dlje), ter soobstoja izrazito tradicionalnih in modernih kulturnih vzorcev, ki je značilen za vse napol razvite družbe (tradicionalizem in postmodernizem imata na ravni prehranjevanja vsaj eno skupno točko, in sicer privrženost lokalno pridelani hrani). In kje se tu pojavlja Kosobrin? Seveda kot arhetipski lik lokalnega zdravilca, ki se pri svojih metodah zdravljenja v velikem loku izogiba vsakršnim kemikalijam in prisega izključno na »natur« zdravila. »Za vsako bolezen raste rož'ca na tem svetu,« pravi in s svojo čistiljivo starostjo ponuja boljše reklamo za ekološko ozaveščen življenjski stil kot vse newageevske floskule skupaj.

Element novodobne senzibilnosti je mogoče prepoznati tudi pri Bedančevi obleki. Dejstvo, da je glavni negativec v filmu oblečen v cel niz živalskih kož, namreč pobijanje živali jasno postavlja v interpretativni okvir nečesa problematičnega, *Kekca* pa vzporedno s tem vzpostavlja kot prvi slovenski *animal rights* film. In še: znamenita »Kekčeva pesem«, ki si jo na svojih potepih prepeva vedno prešerni Kekec in ki jo je za film napisal skladatelj Marjan Kozina, je seveda nemudoma ponarodela, toda še pred tem je pomembno, da gre tudi v tem primeru za neke vrste napoved

novodobnih ideologij. Konkretno gre tu za newageevsko zapoved »pozitivnosti«, po kateri ljudje že s svojim odnosom do sveta ustvarjamo svojo usodo, zaradi česar se še najbolj spleča biti ves čas pozitivno naravnani. To pa je ravno Kekčev nasvet: »Jaz pa pojdem in zasejem dobro voljo pri ljudeh. V eni roki nosim sonce, v drugi roki zlati smeh«. Težava pri tem je seveda, da lahko takšna zavezujoča dobrovoljnost na neki točki postane opresivna, kar je navsezadnje pokazal že Aldous Huxley v svojem znamenitem romanu *Krasni novi svet (Brave New World)* iz leta 1931.

Število slovenskih celovečernih igranih filmov, ki so bili narejeni v petdesetih letih, samo po sebi ni impresivno. V tem obdobju je bilo posnetih trinajst celovečercev, kar je v povprečju le nekaj več kot eden na leto. Toda stvari se utegnejo, ko jih postavimo v ustrezen kontekst, pokazati tudi drugače. Trinajst filmov v slabih desetih letih za porajajočo se kinematografijo majhne republike z neogibno omejenimi kadrovskimi, tehničnimi in materialnimi resursi sploh ni tako zelo malo, poleg tega pa je od same številke pomembnejša kvaliteta. Težko bi bilo sicer trditi, da slovenski filmi tega obdobja izkazujejo resnično visoke standarde umetniške prepričljivosti, toda za kinematografijo, ki se je organizacijsko šele postavljala na noge in si nabirala prve izkušnje, izdelki, ki so bili poslani v kinodvorane, nikakor niso bili slabi. Nekaj filmov je bilo seveda neogibno slabših (*Trst, Svet na kajžarju, Jara gospoda* [Bojan Stupica, 1953], morda še kakšen – stvar okusa), toda tu je treba nemudoma pristaviti, da tudi od teh ni noben popolnoma slab. Vsi so z mero potrpežljivosti in zgodovinske senzibilnosti povsem gledljivi, predvsem pa bi bilo težko za kateregakoli od njih trditi, da je bled: vsi imajo jasno izoblikovane estetske značaje, ki dokazujejo, da so režiserji z njimi iskali svojemu času ustrezen filmski izraz, pa čeprav neuspešno.

Poleg naštetih manj posrečenih filmov je v petdesetih letih nastalo tudi nekaj solidnih, pa čeprav ne izstopajoče kvalitetnih izdelkov. Tudi te je treba znati ceniti, zlasti pa je bilo v tem obdobju posnetih nekaj dobrih, umetniško prepričljivih in/ali med občinstvom uspešnih filmov. Med temi velja izpostaviti vse Čapove filme iz petdesetih let, saj so bili tudi tisti njegovi lahkotnejši dobri, poleg teh pa (vsaj) še *Kekca, Kalo* in *Tri četrtine sonca*. Relativni delež dobrih in uspešnih filmov v času, ko se je slovenska kinematografija šele razvijala, torej sploh ni bil majhen, a je tudi res, da je slovenski film v svojih pionirskih časih med gledalci užival precej apriorne podpore in navdušenja: obisk slovenskih filmov je bil v tistem obdobju v pomembni meri visok preprosto zato, ker je šlo za slovenske filme. Oziroma ker so v njih govorili slovensko, kar je takrat zvenelo naravnost čarobno. *Tri četrtine sonca* so bile tako s svojimi dobrimi 18.000 ogledi v Ljubljani najmanj uspešen film obdobja, pa to sploh ni slaba številka, saj je bil v desetletju, ki je sledilo, takšen obisk že zelo blizu uspehu (da o še kasnejših desetletjih niti ne govorimo).

Mera apriornega zanimanja za slovenske filme pa ne pomeni, da ti niso bili dobri. Mnogi od njih so še danes, v času, ko filma nihče več ne gleda zgolj zato, ker je slovenski – prej ravno nasprotno –, deležni prav tolikšnega zanimanja, kot so ga bili

ob svojih prvih projekcijah. O njihovi kvaliteti govorijo tudi ocene kritikov, ki vse do danes ostajajo dobre, in številne nagrade, ki so jih ti filmi pobrali na različnih festivalih.

Na nekoliko splošnejši ravni je treba med uspehi slovenskega filma petdesetih let izpostaviti ustalitev kontinuirane produkcije in postopno dvigovanje tehnične kvalitete. Gledano za nazaj se zdi morda ustalitev filmske produkcije samoumevna, toda lahko bi se bilo zgodilo, da bi se razvoj v primeru, da Triglav in Viba film v distribucijo ne bi pošiljala razmeroma konsistentno dobrih filmov, celo ustavil. To pa bi bilo usodno. Vsaka kinematografija je namreč eksistenčno vezana na kontinuirano produkcijo, ki poleg vedno novih filmov omogoča nabiranje izkušenj in možnost resne (se pravi ne le zgolj občasne) karijerne usmeritve potencialnih talentov v filmski svet, poleg tega pa je vsaj približno omembe vreden obseg posnetih filmov pomemben že sam po sebi, saj se izjemni presežki tako rekoč po definiciji pojavljajo redko: po Heglu šele kvantiteta generira kvaliteto. To, kar se je zgodilo v slovenski kinematografiji petdesetih let, je lepa ilustracija povedanega. Kontinuirana produkcija je na eni strani neogibno prinesla nekaj bledeh stvaritev, a vsi vpleteni so se s svojim kontinuiranim delom pri filmu veliko naučili, hkrati pa je v procesu nastalo tudi nekaj zelo posrečenih izdelkov. O vrednosti slednjih govori tudi dejstvo, da mnogi od teh danes stojijo kot nesporni klasiki, komercialni, če že ne umetniški vrhunci, brez katerih si slovenskega filma skorajda ne znamo predstavljati (v mislih imamo filme, kot so na primer *Kekec*, *Vesna* in *Dolina miru*).

Kar se tiče postopnega izboljševanja tehnične kakovosti slovenskega filma v petdesetih letih, velja poudariti, da je dobre in uspešne slovenske celovečerce mogoče najti razmeroma enakomerno posejane skozi celotno obdobje, da pa so bili vsi tisti, ki so bili posneti na začetku desetletja, tehnično vseeno še razmeroma okorni (*Trst*, *Kekec*, *Svet na kajžarju*, *Jara gospoda* in *Tri zgodbe*). Ta prvina se kaže zlasti v statični rabi filmske kamere in montaže, navsezadnje pa tudi v precej gledališki igri nastopajočih. Toda kmalu so se pričele pojavljati tudi elegantno podane zgodbe (*Dolina miru* in *Kala*, na trenutke pa tudi *Tri četrtine sonca*), pri čemer je pomenljivo, da tudi filmi, ki so na izrazni ravni ostali razmeroma togi (na primer *Dobri stari pianino* [France Kosmač, 1959] ali *Dobro morje* [Mirko Grobler, 1958]), že izkazujejo mero pripovednega elana, ki zagotavlja, da v osnovi vendarle solidno tečejo.

V šestdesetih letih je sledil živahen izbruh filmske ustvarjalnosti, v primerjavi s katero je velik del slovenske produkcije iz petdesetih let videti skorajda amatersko. Toda do tega izbruha ne bi moglo priti, če se ne bi v desetletju pred tem izoblikovala tista raven osnovnega obvladovanja medija, ki jo neogiben predpogoj za vsa resnejša umetniška iskanja oziroma eksperimente.

Na bolj kritični strani je mogoče med slabostmi slovenskega filma petdesetih let poleg že omenjene izrazne okornosti nekaterih primerkov izpostaviti še vztrajno recikliranje dominantnih nacionalističnih in revolucionarnih tem. Seveda je oboje

mogoče razumeti. Okornost slovenskega filma iz tega obdobja je v kontekstu procesa učenja in nabiranja izkušenj razumljiva, medtem ko bi bilo karkoli drugega kot ideološko enoumje v času revolucionarne izgradnje nove družbe naravnost presenetljivo. Stvar je še posebej izrazita v povezavi z nacionalizmom, saj je proces izgradnje domače kinematografije spremljalo močno in uradno spodbujano prepričanje, da se je slovenski narod v novi Jugoslaviji šele dokončno emancipiral. Ne glede na to, da je te slabosti mogoče razumeti in da je dosežke slovenske kinematografije petdesetih let v končnem seštevku tudi mogoče oceniti kot pozitivne, je torej slovenski film konec desetletja stal pred še mnogimi izzivi. O njegovi veliki vitalnosti v tistem času priča dejstvo, da se je z njimi uspešno sprijel že v naslednjem desetletju.

Zanimivosti in povezave

- *Vesno in Kekca* je Slovenski filmski sklad (sedaj Slovenski filmski center) izdal v DVD-formatu v zbirki Iz brezčasnega arhiva slovenskih filmov. Seznam vseh izdanih filmov, ki so še vedno na voljo na različnih prodajnih mestih, je na spletnih straneh Slovenskega filmskega centra: <http://www.film-center.si/>.
- Internetna stran *Slovenskega filmskega centra* je sicer zanimiva tudi sama po sebi. Tu je predstavljeno delovanje te institucije, na voljo pa so tudi osnovni podatki o vseh doslej posnetih slovenskih filmih, o nagradah, ki so jih prejeli, in podobnem: <http://www.film-center.si/index.php>

Najpomembnejši filmi v obdobju

Kekec (Jože Gale, 1951)

Vesna (František Čap, 1953)

Tri zgodbe (Jane Kavčič, Igor Pretnar in France Kosmač, 1955)

Trenutki odločitve (František Čap, 1955)

Ne čakaj na maj (František Čap, 1957)

Tri četrtine sonca (Jože Babič, 1959)

Najpomembnejši režiserji, ki so se uveljavili v obdobju

Jože Gale (1913–2004). Njegova biografija se v *Zgodovini* nahaja pred analizo *Kekca*.

František Čap (1913–1972). Njegova biografija se v *Zgodovini* nahaja pred analizo *Vesne*.

Jane Kavčič (1923–2007). Njegova biografija se v *Zgodovini* nahaja pred analizo *Treh zgodb*.

Igor Pretnar (1924–1977). Njegova biografija se v *Zgodovini* nahaja pred analizo *Treh zgodb*.

France Kosmač (1922–1974). Njegova biografija se v *Zgodovini* nahaja pred analizo *Treh zgodb*.

Jože Babič (1917–1996). Njegova biografija se v *Zgodovini* nahaja pred analizo *Treh četrtin sonca*.

Ključni prizori

Prizor, ko Kekec v *Kekcu* hiti po idilični gorski pokrajini in si prepeva sedaj že ponarodelo »Kekčevo pesem«

Prizor prepira med tremi dijaki in njihovim sosedom slikarjem v *Vesni*, kjer slikar dijake zmerja s »šakali, pavijani, orangutani ...«

Prizor maturitetnega izpita v *Vesni*, kjer profesor pomaga Sandiju s spremembo minusa v plus.

Prizor v *Treh zgodbah* (V slovo Andreja Vitužnika)

Prizor v *Trenutkih odločitve*, ko se doktor odreče možnosti za pobeg in raje pomaga brodarjevi snahi pri porodu

Prizor plesa v *Ne čakaj na maj*

Dodatna literatura za bolj poglobljen študij obdobja

Frelih, Tone (2008): *France Štiglic: Od epopeje do nostalgije*. Ljubljana: Slovenska matica.

Vrdlovec, Zdenko (2010): *Zgodovina slovenskega filma*. Radovljica: Didakta.

Vprašanja za utrjevanje poznavanja najpomembnejših dogodkov

- Predstavi prednosti in slabosti *Kekca*.
- Kateri so bili razlogi za komercializacijo jugoslovanske kinematografije v petdesetih letih?

- Zakaj je direktor Triglav filma Branislav Tuma v Slovenijo pripeljal Františka Čapa?
- Pojasni okoliščine nastanka Viba filma!
- Na kakšen način predstavljajo *Tri zgodbe* alternativo v tistem času prevladujočemu komercializmu v jugoslovanskem filmu?
- Zakaj so pomembni Čapovi *Trenutki odločitve*?
- Kateri slovenski filmi so bili narejeni v duhu socialističnega realizma?
- Kateri slovenski film se je prvi približal estetiki italijanskega neorealizma?
- Kako uspešna je bila slovenska kinematografija kot celota v petdesetih letih?