

RAZPRAVE – ČLANKI

Tipologija: 1.01 Izvirni znanstveni članek

UDK: 791.31(497.4):821.163.6-93

MITJA REICHENBERG

Dva Kekca

V prispevku se ukvarjamo z idejo (dvojne) dvojnosti Kekca. Obravnavamo Vandotovo idejo tega literarnega lika, v nadaljevanju pa preko pesmi in podobe reprezentacijo njegovega dvojnega razcepa v paradoksu videnega in slišane, kar pokaže na konstrukt današnjega matričnega sveta ter odpre perspektivo diskurza iluzije in resničnosti.

The paper deals with the idea of the (double) duality of Kekec. It discusses Vandot's idea of this literary character, and further in the text, through song and image, the representation of his double split in the paradox of what is seen and what is heard, pointing to the construct of today's matrix world and opening up the perspective of the discourse of illusion and reality.

Ključne besede: otroški film, mladinski film, glasba za film, otroška pesem, Josip Vandot

Keywords: children's film, youth film, film music, children's song, Josip Vandot

Uvod

Literarnega junaka po imenu Kekec (Mežnarjev Gregec) je ustvaril pisatelj Josip Vandot. Med vsemi mladinskimi zgodbami, ki jih je Vandot napisal, je najbolj znana serija tistih, ki govorijo o pastirskem življenju tega mladega fantiča. Ideje za zgodbe je Vandot zagotovo črpal iz okolice Kranjske Gore, kjer se je 15. januarja leta 1884 rodil. Leta 2024 tako obeležujemo 140. obletnico njegovega rojstva, obeležujemo pa tudi 80. obletnico njegove smrti.

Prva od Kekčevih zgodb, *Kekec na hudi poti*, je izšla leta 1918 v *Vrtcu*, druga, *Kekec na volčji sledi*, leta 1922 v *Zvončku* in tretja, *Kekec nad samotnim breznom*, leta 1924 v *Zvončku*. Zapisi so izhajali v nekajletnih zamikih, v 12 (mesečnih) nadaljevanjih kot planinska pripovedka. *Kekec na hudi poti* je izhajal od 1. januarja do 1. decembra 1918, *Kekec na volčji sledi* od 1. januarja do 1. decembra 1922,

Kekec nad samotnim breznom pa od 1. januarja do 1. decembra 1924. Vse dele vseh treh pripovedk je možno brati preko Digitalne knjižnice Slovenije, torej na dlb.si.

V letih 1936 in 1939 je Vandot v samozaložbi izdal ponatis pripovedke *Kekec na hudi poti* – kot prvo knjigo zbirke *Kekec z naših gora* (Hladnik, 1981).

V tem prispevku nas bo zanimalo dvojje: filmski Kekec in vsem znani pesmi, ki izhajata iz filmske izvedbe. Ker je film pričel (kot sedma umetnost) z idejo podvajanja vidne realnosti, nato pa prešel preko svoje vizualne fascinacije (gibljive slike) do pripovedne, eksperimentalne, animirane in dokumentarne oblike – in danes pristal v svoji najbolj razvpiti mega-spektakularni različici, polni različnih učinkov, ki želijo ustvariti popolnoma novo, vzporedno, magično virtualno realnost, ga bomo že v samem začetku razumeli kot temeljni *konstrukt realnosti*.

Razmišljali bomo torej o dveh Kekcih, kakor obljublja naslov članka. Spoznali pa bomo, da gre dejansko za še en razcep – tudi ta dva Kekca se namreč razdelita v še dva (očem nevidna) Kekca, ki pa sta pomembno zaznamovala njuno zvočno/glasbeno realnost. Iluzija je tako postala dvojna iluzija, zrcalna slika v zrcalu, saj je Kekec iz literarnega junaka preko iluzije filmskega konstrukta postal ne le otroški mit, temveč tudi vseprisotna ideja, breztelesna eksistenca, skrita nekje med skalami, hribi, gozdovi in rekami, nekje v alpskem svetu ter v domišljiji – kot možna *repeticija*, kot-vse-spreminjajoča se entiteta, ki nima več svoje podobe, je samo popolna abstrakcija tega, kaj vse Kekec predstavlja. In to bomo spoznali v *dekonstrukciji*.

K filmom

Leta 1951 je Triglav film posnel film *Kekec* (režija Jože Gale). Film je svetovno premiero doživel 18. decembra 1951, domačo pa tri dni kasneje, torej 21. decembra v kinu Grand hotela Union v Ljubljani (Čepin Čander, 2006). A tega filma ne bi bilo, če bi ne bilo pred tem že omenjene knjige, ki jo je napisal Josip Vandot in ima naslov *Kekec nad samotnim breznom* (1924), znane pesmi pa bi ne peli, če bi besedila zanj ne naredil Frane Milčinski-Ježek.

Tedaj je svoj pevski talent pokazal Tomaž Tozon in posodil glas tedanjemu filmskemu Kekcu – Matiji Barlu, kar je Tozona seveda precej zaznamovalo¹. Sinhronizacija le-tega je bila izreden podvig, saj je moral Barl 'prepevati' med hribi in dolinami, kamor pa je bilo treba zvleči vso zvočno opremo, da se je lahko naredil filmski posnetek na vzporedno glasbeno predvajanje (*playback*). Omenjeno se je zapisalo v zgodovino tako po glasbeni kakor tudi po filmski plati, saj je film na Beneškem filmskem festivalu (ASAC-dati, 2006) vzbudil kar precej pozornosti. In pred ne toliko časa je bil film ponovno predstavljen tudi na Kitajskem (SFC, 2021).

Naslednji film je imel naslov *Srečno, Kekec* (1963), režiral ga je prav tako Jože Gale, a Kekca ni upodobil isti igralec (Matija Barl), saj je v dvanajstih letih od prvega snemanja precej zrasel in se seveda fizično spremenil. Kekec mora biti vedno deček, ki nikoli ne odraste – kot nekakšen Peter Pan, ki pa ne frči v deželo Nije, ampak ostane za vedno v slovenskem alpskem svetu. V tem filmu je bil tako Kekec

1 Več o tem na <https://web.archive.org/web/20170417160134/http://svet24.si/clanek/zabava/estrada/586bb3cb903f8/od-kekceve-pesmi-do-zivljenjskega-priznanja>

Velimir Gjurin², ki se je rodil, ko je prvi film nastal (1951). Tudi glasba je pripadala drugemu komponistu. Tokrat so izbrali Marijana Vodopivca, film je naredil studio Viba film, premiera pa se je zgodila 15. decembra 1963.

Obstaja še tretji film, ki ima naslov *Kekčeve ukane* (1968), prav tako ga je režiral Jože Gale, brihtnega Kekca pa je upodobil Zlatko Krasnič (roj. 1959). Film je posnela produkcijska družba Viba film, distribuirala sta ga Vesna film in Viba film. Leta 2016 je bil film digitaliziran, restavriran in pripravljen za predvajanje v visoki ločljivosti (Full HD/2K/4K), a zaradi določenih pomanjkljivosti in potrebnih popravkov še ni primeren za distribucijo (M. K., 2016). Glasbo je napisal Bojan Adamič, premiero pa je doživel 23. decembra 1968. A ta film ne prinaša nič tako posebnega, da bi bil del našega tukajšnjega premisslavljanja.

Prvi Kekec

Filmska zgodba prvega med prvimi predstavi v AV obliki na kratko takole: v idilični alpski dolini leži vasica, daleč, visoko v gorah pa živita dva moža. En je seveda dober, drugi pa hudoben. Dober mož je ostareli zeliščar Kosobrin (Frane Milčinski), drugi pa hudobnež po imenu Bedanec (France Presetnik), ki je lovec. Hudobni Bedanec ugrabi deklo Mojco (Zdenka Logar), ki nekega dne sreča Kosobrina in mu zaupa, kako težko je njeno življenje pri Bedancu. Čeprav se Kosobrin boji Bedančevega maščevanja, starec vzame Mojco s seboj. Na žalost ga Bedanec ujame in priveže na drevo, Kosobrina osvobodi neustrašni in pogumni Kekec (Matija Barl). Toda Bedanec ujame tudi Kekca. Nekaj časa ga pusti, da se malo omehta, potem pa mu ponudi, da ga bo izpustil, če mu bo pomagal najti skrivno pot do Kosobrinove hiše. Ampak Kekec na kaj takšnega seveda noče niti pomisliti. Kekca medtem iščeta oče in planšar (Modest Sancin). Ko na robu prepada naletita na njegovo torbo, sta prepričana, da je deček mrtev. Kekec pa je še kako živ: najprej se reši iz Bedančevega ujetništva, potem pa bradatega nepridiprava, ki mrzlično išče skrivni prehod do Kosobrinove kočice, s sovino pomočjo tako zelo preplaši, da mu malopridnež obljubi, da bo za vedno zapustil „naše kraje“ (povzeto po Stanković, 2013, str. 93).

Vsekakor lahko skupaj s Stankovićem zatrdimo, da je Kekec v resnici veliko več kot zgolj predvidljiva variacija na neki žanrski standard, morda celo ena od najpomembnejših prelomnic v zgodovini slovenskega filma (prav tam).

Izredno zanimive so tudi lokacije, na katerih je ta legendarni film nastajal – precej materiala je bilo posnetega v okolici Kranjske Gore (npr. v Gozdu Martuljek), v Bohinju (slap Savica), znameniti prizor pesmi *Dobra volja je najboljša* pa na Slemenovi špici pod severno steno Male Mojstrovke – prav to področje namreč slovi kot ena najlepših razglednih točk slovenskega alpskega sveta. Žal pa so jezera, ki so bila tamkajšnja posebnost, že izginila.

Poglejmo torej, kaj je spenil mojster Milčinski-Ježek. Pravi takole:

*Kaj mi poje ptičica,
ptičica sinička?*

2 Morda kot zanimivost: z ženo Mary Zdenko Gjurin imata dva otroka, oba znana glasbenika. Hčerka je Severa Gjurin, sin pa Gal Gjurin.

*Dobra volja je najbolja!
To si piši za uho,
mile jere, kisle cmere,
z nami vštric ne pojdejo.*

*Kaj odmeva mi korak,
ko po stezi stopam?
Dobra volja je najbolja.
Bodi dan na dan vesel,
smej se, vriskaj, pesmi piskaj,
pa lahko boš srečo ujel.*

*Kaj mi potok žubori,
ko po kamnih skače?
Dobra volja je najbolja!
Na vsej širni zemlji tej,
lica rdeča, smeh in sreča,
to zaklad je, hej, juhej.*

Besedilo o tem, kaj poje ptičica, je postalo sinonim za vse mlado in mlajše tedanjega in prihodnjega časa, melodija pa kar hitro zleze pod kožo in postane del veselja nad življenjem in dobro voljo, ki je „najbolja“. Vasilij Kandinski, ruski slikar, grafik in umetnostni teoretik, je leta 1911 v svojem delu z naslovom *O duhovnosti in umetnosti* (Kandinski, 1977, str. 31) napisal, da „vsako umetniško delo ne vpliva na gledalca skozi vsebino, temveč preko določene izbire barv in oblik“. Enako bi lahko rekli za glasbo – ne vpliva na poslušalca (le) skozi vsebino, temveč preko določene izbire tonov in njihovih povezav, prav tako pa z besedami, ki jih (pesem) uporablja.

Poudarimo: zapis Kandinskega nakazuje, da vpliva umetniškega dela na gledalca ne določa (le) njegova vsebina, temveč umetnikova izbira barv in oblik, v primeru uglasbenega besedila pa seveda glasba. Ta perspektiva se ujema s formalističnim pristopom k umetnostni kritiki, ki poudarja pomen oblike pred vsebino, kakor poudarja tudi Barenscoott (Barenscoott, 2010). Forma se nanaša na fizične vidike umetniškega dela, kot so medij, barva, vrednost, prostor itd., kar pa je v glasbi zlahka prevedeno v orkestracijo, barvo glasu, glasbene kompozicijske elemente in obliko. To je struktura, slog ali predstavitev dela.

Komponist Marjan Kozina je uporabil vsem znano dvodelno obliko, v kateri prevladuje ideja po melodični strukturi pripeva, nekakšnega uvoda, kitice in seveda refrena. Glasbena oblika mu je dala možnost, da je razvil melodijo tako, da se hkrati vzpenja in hkrati miruje, ob tem pa je seveda kar uspešno pazil tudi na obseg glasu, saj bi bila sicer izvedba precej otežena. Tako je oblika postala tudi del izraza pesmi, ki pa jo je zagotovo določil (vsaj okvirno) tudi Milčinski s svojo strukturo.

Komponisti uporabljajo obliko, da ustvarijo specifično razpoloženje ali občutek, ki dopolnjuje vsebino, prav tako pa uporabljajo tudi določene glasbene elemente, kot so melodija, ritem in harmonija, da postavijo razmerje do besedila, in – nenazadnje – glasbeno obliko, da naredijo zvočni okvir. Podoben primer je Frank Bowling, umetnik, ki verjame, da je barva enako pomembna pri pripovedovanju

zgodbe kot motiv, ki ga slika, nanaša barve in uporablja brizganje, kaplje in madeže, da ustvari različne učinke (Gooding, 2015). Tako delujejo glasbeni elementi, ki preko svoje specifične zvočnega oblikovanja oblikujejo predvidljive reakcije poslušalcev. Samo medij je drugačen.

Barva igra ključno vlogo v ustvarjalnem procesu – tako filmskem kakor tudi likovnem in filmskem v ožjem pomenu. Filmski umetniki uporabljajo barve, da vzbujajo čustva, ustvarjajo razpoloženje, prenašajo pomen in izražajo svoj osebni slog. Različne barve imajo različne pomene in predstavljajo različna čustva, vrednote in prepričanja. Na primer, tople barve, kot so rdeča, oranžna in rumena, vzbujajo toplino, strast in energijo, medtem ko hladne barve, kot so modra, zelena in vijolična, predstavljajo umirjenost, mir in sprostitve (Myers, 2023). Zato pozna barvni film toliko nians v svoji postprodukciji fazi³. Prvi film o Kekcu (1951) je še črno-bel, drugi (1963) je že v barvah.

Glasba se poslužuje podobnih elementov, le da jih razvršča v pojmovanje znotraj avditivnega sveta – poznamo konsonančne in disonantne intervale, harmonije in melodične postopke, poznamo harmonska razmerja napetosti in sprostitve, hladne in tople intervalne sklope ter celo barve tonov, kar pa že sega nekoliko preko empiričnega doživetja zvoka in se postavlja v svet abstrakcije ter celo sinestezije.

Vsebina umetniškega dela pa se nanaša na predmet, tj. na njegov pomen – in to je bistvo. Razmerje med obliko in vsebino je zapleteno in soodvisno, pri čemer vsak vidik vpliva na to, kako se drugega doživi. Susan Sontag piše, da bi bilo težko najti uglednega kritika, ki bi ga zanimalo, da bi kot idejo zagovarjal staro nasprotje sloga proti vsebini. O tem vprašanju prevladuje samo pobožno soglasje, pravi. Vsi namreč prav hitro priznajo, da sta slog in vsebina neločljiva, da je močno individualen slog vsakega pomembnega umetnika organski vidik njegovega dela in nikoli nekaj zgolj dekorativnega (Sontag, 1966).

Ko torej pogloblje pogledamo partituro, ki jo je naredil Kozina, ugotovimo, da je vse prej kot enostavna, vendar izredno konsistentna v sami formi. Akordi, kombinacije v orkestraciji, melodične linije spremljave in ritmika – vse je sestavljeno v enoto, ki presega nekakšno 'ljudsko' preprostost. A kljub temu se nad vsem tem dokaj zapletenim kompozicijskim vrvežem razvije melodija, ki skoči v uho in tam ostane. Kandinski nas je opozoril, da je razpoloženje gledalca/poslušalca pravzaprav del doživetja umetniškega dela, saj se elementi spajajo v celote, vse *posamično* pa ne more delovati ločeno in je tako to vse popolnoma potopljeno v nekaj, kar je neločljivo povezano. Kozina se je spopadel z idejo, da mora biti glasba za film vendarle nekoliko bolj dramatična in učinkovita, kakor pa sam napev – zato jo razume in dela ločeno od filmske tvarine same pesmice. Kakor bi šlo za ločeni entiteti, ki pa na koncu vendarle označita celoten film.

Pesem/besedilo, ki ga je naredil Milčinski, se ujame z nekaj pra-vzorci, ki jih lahko prepoznavamo pri ideji, kaj nam pomeni *zadovoljstvo*. Izvira iz narave, ki tistemu, ki ji zna prisluhniti, zapoje o skrivnosti skrite sreče. Ko se Kozina spopade z idejo otroškega napeva, ne vidi v njem samo Tozona, ki bo slednje odpel, temveč

3 Postopku dodajanja in spreminjanja barv v filmu rečemo *color grading*. Gre za postopek, pri katerem se spreminja barvni videz slike. Različne lastnosti slike, kot so kontrast, barva, nasičenost, podrobnosti, raven črne in ravnovesje beline, je mogoče spreminjati tako pri filmih, kakor tudi pri videoposnetkih ali fotografiji. Ta postopek se sedaj izvaja na splošno v digitalnem procesu, prej je bil del fotokemične obdelave filmskega traku v fazi razvijanja v fotolaboratoriju.

otroke, ki bodo sposobni poustvariti napev tako, da mu bodo najprej prisluhnili, kasneje pa ga ponovili. In prepoznali dobro voljo.

Takt je štiričetrtinski, zmerno hiter in odločen. Predpisan način izvedbe je ,Veselo'. Začetek melodije je na zgornjem toničnem tonu in obsega vsega skupaj v prvem delu le tri tone, spuščajoče se do male terce navzdol in opisovanjem spodnjega vodilnega tona z izmikanjem zdaj nazaj (prvi takt), zdaj preko tonike (drugi takt), saj je prav tukaj z izredno lahkotnostjo izpeljan kromatični poltonski postopek iz osnovnega tona do kvinte dominante ter njena določitev s skokom kvinte navzdol, s čimer se v prvih dveh taktih zaključi del vprašanj (*kaj mi poje ptičica, kaj odmeva mi korak in kaj mi potok žubori*).

Ideja kompozicije je po eni strani preprosta, po drugi pa zapletena – vendar je melodični lok zelo smiselno in lahkotno izpeljan (tudi zaradi kombinacije osminke ter punktirane osminke in šestnajstinke na prvih taktovih dobah) in otroci pri petju s tem nimajo težav. Harmonska struktura je popolnoma logična. Vse se giblje okoli tonalnega centra, premiki so le med toniko, drugo stopnjo, subdominanto in dominantno. Seveda z mnogimi dodanimi toni in alteracijami vred. Kaj nam to pove?

Prvič: Kozina je natančno vedel, kaj počne. In drugič: besedilo in melodija sta bila namenjena filmskemu junaku, ki ima namen postati ljudski junak, otroški ideal in pozitiven arhetip za vse večne čase. Imperativ Kekca se pravzaprav še do danes ni spremenil. K temu je brez dvoma pripomogla dobra volja napeva in vse, kar le-ta pooseblja.

Drugi Kekec

Zgodba drugega filma, tokrat že v barvah, pravi takole: Kekec (Velimir Gjurin) je pastir pri Skalarjevih. Pri njih spozna strahopetnega Rožleta (Martin Mele) in slepo deklico Mojco (Blanka Florjanc), s katerima se odpravi na planino. Rožle pripoveduje o zlobni Pehti (Ruša Bojc), ki naj bi strašila v okolici. Ko Mojca naslednji dan nabira cvetlice, se ji Pehta, ki ji je vseh deklčinno petje, na skrivaj približa. Z obljubo, da ji bo pokazala, kje so jagode, jo zvabi k sebi domov, tam pa ji zagotovi, da ji bo pri njej dobro in da ji bo tudi povrnila vid, če bo le pridna in ji pela. Po precejšnjih zapletih Kekec Mojco reši, vendar se prikrade nazaj v Pehtino domovanje po čudežne kapljice za vid. Pehta ga ujame in od njega zahteva, da ji služi. Da ne bo pobegnil iz votline (kamor se je Pehta zatekla), skrbi Pehtin pes Volk. Ko se skrivni votlini približujejo ljudje, ki so iskali Kekca, Pehta stekleničko z zdravilom za oči vrže v prepad. Kekec pa se medtem že spoprijatelji z Volkom, uspe mu Pehto celo zakleniti v njeno sobo za izdelavo zdravil – nato pa spleza v prepad po odvrženo stekleničko. Pehta se reši iz ujetništva, hoče naščuvati Volka na Kekca, vendar pa le-ta svojemu novemu prijatelju ne želi narediti prav nič žalega. Pehta se očitno sprijazni s tem, da ji bo Kekec ušel in Mojci odnesel zdravilo. Dečku celo pove, kako naj zdravilo pravilno uporabi. Kekec se skupaj z Volkom vrne v vas in ozdravi Mojco, o Pehti pa pove, da le ,ni tako zelo napak' (povzeto po Stanković, 2013, str. 263).

Lokacije snemanja so bile večinoma v Bovcu, v Trenti in pod Mangartom.

Producenti so stavili na enako formulo kakor prvič: film je dobil ,Kekčevo' pesem. Besedilo je prispeval Kajetan Kovič, pravi pa tako:

*Kdor vesele pesmi poje
gre po svetu lahkih nog,
če mu kdo nastavi zanko,
ga užene v kozji rog.*

*Jaz pa pojdem in zasejem
dobro voljo pri ljudeh.
v eni roki nosim sonce,
v drugi roki zlati smeh.*

*Bistri potok, hitri veter,
bele zvezde vrh gora,
gredo z mano tja do konca
tega širnega sveta.*

*Jaz pa pojdem in zasejem
dobro voljo pri ljudeh.
v eni roki nosim sonce,
v drugi roki zlati smeh.*

Verjetno ni potrebno prav veliko časa, da ugotovimo, kako zelo sta si pesmi podobni. Dejansko gre za kitica-refren dvodelno obliko, ki nosi v sebi enake vrste (naivni, naravni, zanosni, sentimentalni, pozitivni) optimizem. Še vzdusje se pokriva v besednih povezavah, recimo *potok* in *dobro volja*. Kaj je s to dobro voljo? Je Kekcu res pisana na kožo ali gre za koncept iluzije sreče, nekakšno naivnost v smislu ščita pred ‚krutim‘ svetom?

Poglejmo še glasbeno plat druge Kekčeve pesmi.

Vodopivec si je privoščil nekoliko koračniško ritmizirano melodijo v smislu ritmične dvo- in štiridelnosti. Četrtnika s piko, od katere se poda iz kvinte osnovne harmonije (*Kdor vesele pesmi poje ...*), se smiselno prelomi v četrtem taktu na poltonskem (alteriranem) vzponu proti dominantni oz. molovi drugi stopnji (*... lahkih nog ...*), od tam pa s ponovitvijo ritmične in melodične figure (in preko ponovne alteracije) pristane na dominantnih izmikih (*... če mu kdo nastavi zanko ...*), ki se končno prelevijo v refrenski del v toničnem načinu. Melodični skoki intervala sekste (*Jaz pa pojdem ...*) in kmalu za tem oktave (*... in zasejem ...*) so hkrati igrivi in predrzni, vendar v popolnem sozvočju s samim lahkoznim vzdusjem in razpoloženjem. Celotno septimni obseg dveh intervalov, v tem primeru male terce in čiste kvinte (*... v eni roki ...*), ki velja za pevsko težjega, se več kot odlično zlije v logiko zadnjega dela napeva, ki ima celo poltonski (alteriran) opis tonične terce (*... nosim sonce ...*) in učinkovit zaključek preko dominante oz. njenega nonakorda (*... zlati smeh*). Opozoriti velja na dokaj pogosto napako v izvajanju začetnega besedila, saj se mnogokrat pojavi v prvi osebi ednine, čeprav je Kovič napisal ta del besedila v tretji osebi ednine. Govorimo o delu (orig. Kovič) *... če mu kdo nastavi zanko, ga užene v kozji rog!* in napačno izvajanjem *... če mi kdo nastavi zanko, ga uženem v kozji rog!* Popolnoma razumljivo pa je, zakaj je prišlo do tega obrata.

Pesem je za film zapel žal že pokojni Martin Lumbar (1955–2020), kasnejši glasbenik in kantavtor, tedaj pa solist radijskega otroškega in mladinskega zbora. Kakor pri prvem Kekcu, kjer je Tozon posodil glas Barlu, je sedaj Lumbar posodil svoj zvonki glas Velimirju. Zanimivo, da se glas in podoba pri izvajanju obeh pesmi razhajata, pa tega nikoli nihče ni problematiziral.

Akuzmatični glas Kekčevih pesmi

Pri obeh filmskih Kekcih vidimo podobo, ki je drugačna od realnosti, je podoba filmske iluzije, torej popolna utvara – Barl, Gjurin in Krasnič niso ‚Kekci‘, so le poosebljeni literarni junaki, *fantazme* na platnu, pri znamenitih pesmih celo brez svojega glasu. So torej nekakšni filmski ponaredki Kekca, saj potrebujejo glas Drugega, da se lahko udejanjijo v glasbi, iz katere pa odidejo vedno kot zmagovalci. In obratno: tudi Tozon in Lumbar nista Kekca, saj na filmu ne dobita svoje podobe – sta le glasova brez oblike. Sta kot govornika iz pradaevne Grčije.

Poseben del pedagoškega govorništva v stari Grčiji so bili namreč *akuzmatiki*. Beseda izvira iz *akusmatikós*, kar pa dejansko pomeni *tisti, ki je voljan poslušati*, kar mu nekdo govori. Predvsem gre za poimenovanje Pitagorovih učencev, ki so bili pet let v tišini in samo poslušali njegova predavanja. Bili so skriti za zaveso, zato da učitelja niso videli. Posvetili so se samo njegovemu glasu, njegovim besedam, pomenu in zvenu glasu – ter v *tišini* razvijali razumevanje in sledenje besedam, njihovim zvočnim niansam, poudarkom govora in oblikovanju povedane misli. Skratka – zvoku.

Pomemben je diskurz o tem, kakšno informacijo in s tem *transformacijo* naših misli pomeni samo slišanje in poslušanje, kot edino nam lastno, naše osebno (notranje) interpretiranje slišane, v povezavi (recimo s kartezijsko razliko) med *objektivno* tistim, kar je za zastorom, ekranom, filmskim platnom ali preprosto *na drugi strani* – ter *subjektivnim* dojemanjem in spoznanjem določenega elementa, besede ali pomena. Torej podoba ali glas Kekca? Kaj je napačno?

Skriti zvoki, še posebej pesmi, imajo vedno nekakšno svojo moč. Nekoč so mislili celo, da gre za magične moči. Na področju zvočnih izkušenj, kjer zvoki pletejo pripovedi in vzbujajo čustva, koncept *akuzmatičnega glasu* predstavlja skrivnost in očarljiv pojav (npr. branje pravljič otrokom pred spanjem). Zakoreninjen v dojemanju zvoka nas takšen glas vedno vabi, da se poglobimo v skrite globine slušnega zaznavanja – kot bi nam pele Odisejeve sirene in nas vabile med skale, prepade ali morske čeri. Ali – bi nas iz njih rešile.

V svetu glasbe bosta Tomaž Tozon in Martin Lumbar ostala vedno zapisana kot nevidna junaka, katerih glas je naredil čarovnijo napeva nadvse simpatičnih pesmi Marjana Kozine in Marijana Vodopivca, seveda s predpostavko, da jemljemo film kot temeljno izhodišče žrtvovanja njunega glasu v duhu dobrega. S podarjenim glasom sta sicer pridobila Barl in Gjurin, a ta pridobitev je bila le navidezna. Nikoli namreč nista javno nastopila, da bi zapela ‚svoji‘ pesmi, po drugi strani pa sta Tozon in Lumbar kar veliko stala na odru in s svojima zvonkima glasovoma očarala marsikatero občinstvo. Stopila sta iz akuzmatičnosti filma v realni čas in prostor in morda tako naredila največ za otroško in mladinsko vokalno glasbo. Pa naj še kdo reče, da dobra volja ne šteje.

Dva Kekca od mišljenja do spoznanja (v zaključku)

Oba Kekca se nam tako izmikata v polje razumevanja filmske umetnosti in v mišljenje literarnih junakov kot tistih, ki lahko preko filma celo prepevajo z glasovi, ki niso njihovi. Kako to naredimo? Razumevanje in *mišljenje* sta sposobnosti našega uma (Mercier in Sperber, 2017), da nekaj ustvarimo in da uporabljamo abstraktne pojme. Kaj pa je *um*? Največkrat se ga uporablja v povezavi z različnimi miselnimi procesi razuma; če želimo skleniti to zanko, zraven še priključimo *zavest* in rečemo, da gre za kombinacijo doživljanja, spominov, vseh naših čustev, domišljije in – kar je morda najbolj neraziskano področje – naših mnogih *nezavednih miselnih procesov*. Sta Kekca del tega? Seveda sta.

V nasprotju povedanemu bomo postavili hipotezo, ki pravi takole: samo preko matričnih modelov sveta je možno stopiti v polje zadovoljstva subjektivne resnice (v tem primeru ene in druge *Kekčeve pesmi* kot filmske iluzije), ki se odkrije kot popolna utopija subjektivizacije in konča v zoni somraka transhumanizma in umetne inteligence, ki ni več spoznana kot nekaj tujega.

Hipoteza nakazuje, da je razumevanje umetne konstrukcije realnosti edini način za raziskovanje in razumevanje subjektivne resnice prek matričnih modelov sveta, kar pa sta dejansko oba Kekca *par excellence*, saj obstajata samo kot filmski iluziji in sta po vseh teh letih na filmskem platnu še vedno popolnoma enaka. Z idejo matričnih modelov se naslanjamo na celovite in medsebojno povezane sisteme razumevanja realnosti, pri čemer vlečemo analogijo s konceptom matrike realnosti, kjer se simulirajo kompleksne interakcije in medosebni odnosi. S tem se ideja subjektivne resnice implicira kot osebno in individualizirano razumevanje realnosti vedno enakega in novega Kekca, ki hkrati ponuja svojo podobo in svoj ne-glas, ob tem pa hlini resničnost kot obstoj izven literarnega dela – in stopi na resnična tla slovenskega pogorja, preganja Bedanca in teto Pehto, pa tudi pomaga Mojci, Kosobrinu in Rožletu. Zato prej zapisana hipoteza predlaga, da je treba uporabiti te matrične modele, da bi v celoti zadovoljili ali dosegli globino te subjektivne resnice, ki je hkrati povezava in hkrati razcep, razpad in razkol vidnega in nevidnega (zvočnega) sveta dveh Kekcev, ki postaneta glasbena dvojnika samega sebe. Nakazujemo, da se lahko subjektivna resnica dojema kot utopija subjektivizacije, kar pomeni idealizirano stanje, ko nekaj postane subjektivno. Ali imate radi Kekca? Le kdo ga ne mara?

Izjava je legitimna – prav tako kakor hipoteza, ki postavlja celo končno točko v coni somraka transhumanizma⁴ in umetne inteligence. To pomeni, da raziskovanje subjektivne resnice dveh Kekcev vodi v področje, kjer postanejo meje med človeško izkušnjo in naprednimi tehnologijami zabrisane, čeprav je pot od literature preko filmskega platna in glasbene uspešnice kar kratka. Transhumanizem namreč pogosto vključuje integracijo tehnologije s človeškimi zmožnostmi, umetna inteligenca pa je pomemben sestavni del tega – in na tej prelomnici brez dvoma stojimo danes.

4 Transhumanizem je mednarodno intelektualno gibanje, ki poskuša preoblikovati človeško bivanje z razvojem in distribucijo sofisticiranih tehnologij, ki bodo močno izboljšale človeške umske, telesne in duševne zmožnosti. Transhumanistični misleci proučujejo možne koristi in tveganja porajajočih se tehnologij, s katerimi bo mogoče preseči temeljne človeške omejitve, in etiko uporabe takih tehnologij. Najpogostejša transhumanistična teza je, da se bodo človeška bitja končno preoblikovala v druga bitja, katerih sposobnosti bodo tako presegale naravno stanje, da bo mogoče govoriti o posthumanih bitjih (Mercer in Throten, 2015).

Hipoteza nam torej predlaga, da globoko razumevanje subjektivne resnice obstoja dvakrat dveh Kekcev zahteva uporabo matričnih modelov sveta, ki so del umetnosti in realnosti hkrati. To potovanje vodi do utopičnega stanja subjektivizacije in končno konvergira v kraljestvo transhumanizma in umetne inteligence, kjer ti tehnološko-umetniški elementi postanejo sestavni del človeške izkušnje. In ne verjetja. Ali torej obstaja resnica o Kekcu?

V današnji postmoderni dobi vemo, da je verjetje pogojeno z mnogimi različnimi mehanizmi družbe, ki proizvajajo iluzije kapitalističnih vrednot in potreb, za katere posameznik misli, da so stopnice do resnice, da so torej vedno novi in novi predprostorji do tja, kamor je potrebno priti. Razkol uma in razuma.

Matrični model sveta se v dvomu znajde kot riba v vodi. Matrica je utvara *par excellence*, to pa jo dela bolj resnično od same možnosti dojemanja resnice, ki zaradi tega postaja vse bolj ontološki subjekt, torej spoznan kot spoj razuma in misli, dveh najbolj virtualnih enot, ki jim zaupamo. Ali je matrica torej resnična?

Seveda je – še posebej zaradi same definicije tega, kaj resnica je. Resnica je *vrednota*. Vrednote je možno spoznati. Resnico je (torej) možno spoznati. Resnica se (torej) sklada s spoznanjem, da sta sodba in misel v soglasju, če govorimo o teoriji resnice kot o teoriji adekvatnosti. Dodajmo: človek sam je tisti subjekt, ki je prepričan, da ... se v svetlobi opredeljena bistva resnice išče in obdrži kot resnično, pa tudi zavrže in preze kot neresnično. (Heidegger, 1991, str. 27) S tem lahko zatrdimo, da sta oba Kekca prav toliko resnična, kakor sta tudi neresnična. Pa ne gre za paradoks.

Problem je v *resnici*, v pojmovanju tega, kaj je Resnično – in seveda hrbtne strani, ki pa je Realno. Diskurz o razmerju med temi elementi nas pripelje v neki drugi prostor, zato je treba biti previden.

Oba Kekca sta kot eden, obe pesmici sta dve plati istega kovanca, navidezna dualnost je razpoka v filmski iluziji, ki se zlahka zaceli preko verjetja v konstrukt *nove realnosti*. S tem pa smo tako ali tako pričeli. Torej sta oba Kekca resnična, vendar samo v trenutku resničnosti filma in glasbenega napeva.

Dva Kekca sta dejansko dve iluziji, ki izhajata iz iluzije literarnega junaka, ki se pretaplja v filmsko iluzijo dveh fantičev, kateri je dodana iluzija dveh pesmi akuzmatičnih glasov, s katerimi postane Kekec popolna fantazma, ideja nad vsakim dvomom, Eno, popoln konstrukt domišljije, ki se udejanji vsakokrat, ko zapojemo nekaj o dobri volji.

Zaključek

Da zaokrožimo misli o dveh Kekcih, je na tem mestu smiselno prisluhniti Foucaultu, ki nam pove, da je prepričan *“/.../ da problem ni v tem, da bi v diskurzu potegnili meje med tistim, kar spada pod kategorijo znanstvenosti ali resnice, in tistim, kar se uvršča pod kako drugo kategorijo, marveč v tem, da bi videli, kako se v zgodovini znotraj diskurzov, ki sami na sebi niso niti resnični niti lažni, proizvedejo učinki resnice.”* (Foucault, 2008, str. 120)

Ta izjava odraža perspektivo, ki izvira iz postmodernistične filozofije, izpodbija tradicionalno predstavo o jasnih mejah med znanostjo ali resnico in drugimi kategorijami, kar nakazuje, da bi se morali osredotočiti na razumevanje, kako diskurzi, ki morda sami po sebi niso resnični ali napačni, ustvarjajo učinke resnice v zgodovinskem kontekstu.

V bistvu pa izjava namiguje, da resnica ni fiksna in objektivna realnost, temveč produkt diskurza, ki ga oblikujejo različni družbeni, kulturni in zgodovinski dejavniki.

Nakazuje, da je konstrukcija resnice dinamičen proces, na katerega vplivajo strukture moči in družbeni konteksti. Foucaultovo delo pogosto raziskuje, kako se proizvaja znanje in kako prevladujoči diskurzi oblikujejo naše razumevanje resnice, kar pa nas postavlja *med* dva Kekca in v novo dilemo, ki pa zagotovo ni več del te razprave.

Ker smo se obrnili k filmu in glasbeni umetnosti, je prav, da ju postavimo v središče premišljevanja, saj je naš (literarni) Kekec preživel vse tegobe družbenih sistemov prav zaradi tega, ker je tako globoko resničen, da se izmika kateri koli paradigmi časa in prostora.

Kritiko te perspektive pa lahko definiramo tudi tako: navidezno razumevanje umetnosti (literarne, filmske, glasbene) vodi v relativizem in spodkopava idejo objektivne resnice. Zato lahko trdimo, da nekatera znanstvena načela in resnice obstajajo neodvisno od družbenih vplivov. Vendar je nedvomno res, da prepoznavanje kontingentne narave resnice omogoča bolj niansirano razumevanje proizvodnje znanja, s tem pa (predvsem) njegov odnos do dinamike moči, kar pa je absurd današnje dobe.

In obljubljen spoznanje: dva Kekca se skozi obe pesmi (Milčinski in Kovič) in obe skladbici (Kozina in Vodopivec) udejanjata onkraj literarnega sveta (Vandot), postaneta absolutna modela in ikoni, zamrznjeni v času, ob tem, da se tudi njuna fiktivna podoba (Barl in Gjurin) ne ujema z njunima glasovoma (Tozon in Lumbar), saj le-ta transcendentirata v mit kot akuzmatični model resnice, ki je očem nevidna.

Na Vandotovi rojstni hiši je namreč spominska tabla s sledečimi vrsticami:

*Tukaj rodil se je Josip Vandot,
pisal je knjige za mladi rod.
Živ ohranili mu bodo spomin
Kekec in Mojca in Kosobrin.*

Kje se torej konča iluzija in prične ... kaj že?

Povzetek

Spoznali smo, da je realnost Kekca v osnovi literarna ideja. Ker gre za junaka, ki se je utelesil preko treh različnih filmov, je pravzaprav logično, da je doživel svojo umetniško upodobitev in transformacijo. A prav s tem se je odprl diskurz o njegovi resnični podobi, saj so vsi trije filmi prikazali tega mladega junaka skozi podobo treh različnih igralcev. Zaradi absolutne popularnosti dveh pesmi, ki sta zaznamovali prva dva filma, smo se tam ustavili – in zanemarili tretji film, ki po našem mnenju ne prinaša ničesar novega.

Tako se pojavljata dva Kekca v svoji dvojni podobi, kar pa nas je dodatno pritegnilo, pa je dejstvo, da sta oba filmska junaka ob izvajanju pesmi izgubila svoja (lastna) glasova, obstajata pa dva druga fanta, ki sta posodila svoja glasova in pela namesto njiju. Tudi komponista obeh filmov in pesmi sta bila različna, prav tako pa avtorja besedila. Samo režiser je bil enak.

Dva Kekca se nam pokažeta v razcepu umetniškega diskurza, ki odpira vprašanje realnosti in konstrukta realnosti, s tem pa se srečujemo v današnjem svetu prav zaradi nujnosti soočenja fenomena transhumanistične družbe, kar je že postal sociološki fenomen. Koncept razcepa naravne in umetne inteligence sploh ni več dilema, temveč jasna in priznana nujnost, s katero se družba nevede srečuje ob vsakodnevnih opravilih. Lahko celo zatrdimo, da sta oba Kekca, ki ju opazujemo, predhodnika in projekcija tega, kar se dogaja tukaj in sedaj.

Ob razlagi, analizi in vpogledu v glasbeno tkivo dveh skladateljev, ki sta skovala nepozabna napeva, se zlahka spregleda njuno pomembno vlogo pri razvoju in razumevanju Kekca kot idola, junaka in mitološkega fantiča, ki še vedno živi v svetu fantazije v slovenskih hribih, dolinah, travnikih in gorah, ob tem pa uteleša resničnost pesmi o dobri volji, radosti, naravi in čistemu srcu.

Članek govori tudi o tem, da bi bilo dobro, da bi spoznanje Kekčevega duha odnesli v naš vsakdan in mu prisluhnili, da bi lahko odmeval v spominih naše mladosti in v času, ko je bil svet še enovit.

Viri in literatura

ASAC (Archivo Storico delle Arti Contemporanee), La Biennale di Venezia (2006). *Premio per il miglior film ricreativo destinato ai ragazzi fra gli 11 e i 14 anni* (1952), ASAC dati. <https://web.archive.org/web/20200812094826/http://asac.labiennale.org/it/passpres/cinema/avancericerca.php?scheda=3712&nuova=1&Sidopus=3712&ret=%2Fit%2Fricerca%2Fricerca-persona.php%3Fp%3D323488%26c%3Dr>

Barenscoff, D. (2010). *Focus on Research / the Elements of Art: Form, Content, and Context*, AGM (Avant-Guardian Musings). <https://www.dorothybarenscoff.com/http/wwwdorothybarenscoffcom/rothybarenscoff.com/2010/10/focus-on-research-elements-of-art-form.html>

Čepin Čander, M. (2006). *Tako me je našeškal, da mi je smrkelj tekel v potokih*. Dnevnik. <https://www.dnevnik.si/208981>

Foucault, M. (2008). *Resnica in oblast v: Vednost-oblast-subjekt*. Ljubljana, Založba Krtina.

Gooding, M. (2011, 2nd ed. 2015). *Frank Bowling*. Royal Academy of Arts London.

Heidegger, M. (1999). *Platonov nauk o resnici*. Ljubljana, Fenomenološko društvo.

Hladnik, M. (1981). *V svetu Vandotove planinske pripovedke. Josip Vandot I. Izbrana mladinska beseda*. Mladinska knjiga.

M.K. (2016). *Digitaliziranim filmskim klasikam se pridružuje tudi Kekec*, MMC. <https://www.rtvlo.si/kultura/film-in-tv/digitaliziranim-filmskim-klasikam-se-pridruzuje-tudi-kekec/406500>

Mercer, C. in Throten, T. J., eds. (2015). *Religion and Transhumanism: The Unknown Future of Human Enhancement*. New York, Bloomsbury Academic.

Mercier, H. in Sperber, D. (2017). *The Enigma of Reason*. Cambridge: Harvard University Press.

Myers, L. (2023). *Color Psychology in Art: How to Evoke Emotions and Set a Mood*, Visual VSM - Visual Social Media. <https://louisem.com/447168/color-psychology-art>

SFC- Slovenski filmski center (2021). *Uspešno odprtje prve retrospektive slovenskega filma na Kitajskem*, SFC. <https://www.film-center.si/sl/novice/8106/uspesno-odprtje-prve-retrospektive-slovenskega-filma-na-kitajskem/>

Sontag, S. (1966). *Styles of Radical Will*. New York, Picador USA.

Stanković, P. (2013). *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma. 1, Slovenski klasični film (1931-1988)*. Ljubljana, Fakulteta za družbene vede.