



Vesna

# K »Zgodovini slovenskega filma« Zdenka Vrdlovca

Jože Dolmark



POHVALNO JE, DA SMO V ZADNJEM ČASU DOBILI PREVODE VEČ PREGLEDNIH KNJIG, ŠE POSEBEJ OBSEŽNO SVETOVNO ZGODOVINO FILMA DAVIDA BORDWELLA IN KRISTIN THOMPSON (UMCO IN SLOVENSKA KINOTEKA, 2009). Z DOMAČIMI DELI PA SMO Z ZGODOVINO SLOVENSKEGA FILMA (DIDAKTA, 2010) BOGATEJŠI ZA SODOBNO HISTORIOGRAFSKO RAZPRAVO, KI SEŽE NA ŽALOST LE DO ZAČETKA 60. LET IN BI LAHKO IMELA V NASLOVU BOLJ NATANČNO PODOZNAKO ZGODOVINA SLOVENSKEGA FILMA DO 1963 – 1. DEL, Vendar se avtor opravičuje za NELJUBO POIMENOVANJE, KI GA NI SAM ZAGREŠIL, IN OBLJUBLJA KNJIŽNO NADALJEVANJE PROJEKTA.

Vrdlovčevo pisanje je gotovo plod prizadevanj, ki so v zadnjih dveh desetletjih postavile filmsko zgodovino proč od zgolj svetovnih kronoloških zgodovin starejšega tipa (francoskih Jeannove in Fordove [1947]; Sadoulove [1951, 1965]; Bardècheove in Brasillachove [1939, 1964]; belgijske C. Vincenta [1949]; italijanskih Francesca Pasinettija [1939] in Giannija Rondolina [1977]; španske Romána Guberna [1969]; anglosaksonske Paula Rothe [1949] in Griffitha [1951]; nemške Enna Patalasa [1973] ...) v analitično večmedijsko in kulturološko interdisciplinarno sodobno raziskovanje fenomena filmskega spomina (že omenjeni prispevek Bordwella in Thompsonove v zadnji, tretji izdaji; skupinska *Oxfordova zgodovina svetovnega filma* pod uredništvom Geoffreya Nowell-Smitha [1996]; monumentalna Einaudijeva *Zgodovina svetovnega filma* pod taktirko Giana Piera Brunette, [1999–2001]; še ena italijanska Fernanda di Giammattea; podoben španski prispevek Jenara Talensa in Santosa Zunzuneguija ...). Tovrstne posodobitve je nedvomno omogočil lažji dostop do nemalokrat restavriranih filmskih kopij na številnih posameznih in digitalnih nosilcih, kar je olajšalo filološke in metodološke predpriprave. Zatem velja omeniti sodobne univerzitetne študije in poglobljen, znanstveno in teoretično širši interes za zgodovinske raziskave z razširitvijo v obravnavi nacionalnih, žanrskih, monografsko avtorskih, medijsko komparativnih, kulturološko študijskih in podobnih pristopov. V tem smislu lahko govorimo o kompleksno strukturiranem raziskovanju »in progress«, za katerega vlada zadnje čase tudi ustrezno razumevanje

in interes s strani večjih in specializiranih založnikov. Tako živimo znotraj strastno povečanega zanimanja in bolj ali manj pod isto zastavo zgodovinskega osmišljanja Lumièrovega in Grossmannovega nasledstva skorajda vsi, picajzlarški kinotekarji in skesani semiologi, paranoično diskurzivni psihoanalitiki, anoreksični cinefili v iskanju novih kulturnih objektov, dekonstruktivistični kritiki in podhranjeni filmografi, zgodovinarji modernega, obžarjeni z auro igralskih božanstev, izmučeni analitiki v sizifovem raztelesanju posameznega filmskega fotograma ter univerzitetni profesorji filmskih študij(ev) v dokazovanju akademske legitimnosti. Vsi lepo zbrani in prepoznavni kot zgodovinarji, ki so sposobni prepoznati ljudsko mesenost v slehernemu dokumentu – filmu z očmi človeškega uma, kakor se je nekoč o tem tako lepo izrazil Georges Duby, z »neizgorljivo strastjo«, kakor temu pravi Paolo Cherchi Usai v svoji lepi knjigi o ptolomejevskih prostranstvih z začetkov filma.

Slovensko filmsko zgodovinopisje lahko (podobno kot svetovno) porazdelimo na dve obdobji. V kronološko-filmografsko skupino spadajo najprej pionirski tekst Janka Travnja *Pregled razvoja kinematografije pri Slovencih do 1918* izpred 2. svetovne vojne v ponovnem ponatisu 1992; Brenkov *Oris zgodovine filma v Jugoslaviji* v uvodu prevoda Sadoulove knjige (1962) ter *Kratka zgodovina filma na Slovenskem* (1979) in *Slovenski film* (1980) ter *Kratka zgodovina filmske umetnosti* (1960) Vitka Muska in *Nemo obdobje filmske umetnosti* Vladimirja Kocha (1978). Nekje vmes se je našla ob stoletnici slovenskega filma *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*. Marcela Štefančiča, jr. (2005), dokaj iskriva in hudomušna knjiga, v kateri je avtor svoj pogled v preteklost strnil v »vodič po filmih, pri katerih so sodelovali Slovenci in Slovenke«, kot je zapisano že na njeni naslovnici, ne pa v kompleksen zgodovinski pregled, ki bi se trudil ujati zgodovinski lok slovenske kinematografije in njen dialog s sočasnimi dogajanjem v družbi.

Preobrat pri modernem obravnavanju domače filmske zgodovine se tako zgodi z dvema tekstoma. Če združimo zaključna Vrdlovčeva prispevka v dveh izdanih *Filmografijah slovenskega filma*: *Zgodba o slovenskem filmu* (1994; v prvi *Filmografiji 1931–1993* je slovenski film obdelan do konca



Naslovnica knjige

osemdesetih let) ter Slovenski outsider na ekspresu (2005; v drugi *Filmografiji 1994–2003* pa je obravnavan novi /mladi/ slovenski film v samostojni državi) v enotno skripto za poučevanje zgodovine filma, kakor so storili na novogoriški dramsko-filmski gimnaziji, dobimo prvi poskus modernega zajetja domače kinematografije in nekakšno predhodnico *Zgodovine slovenskega filma*, ki jo je avtor izdal lani in ki predstavlja domačo zgodovino do začetkov 60. let. Letos čakamo še na dva Vrdlovčeva teksta: tretji zvezek *Filmografije*, ki bo v eni knjigi povzel prejšnjega, z dodatkom o zadnjem obdobju 1994–2010, in drugi del lanske *Zgodovine*.

Vrdlovčevo pisanje je v obeh primerih sodobno in pestro, saj gre v njem korak dlje ali bolje rečeno precej globlje, ko skuša razumeti domači film že zaradi njegove pregovorne potratnosti in močne odvisnosti od dane družbene klime ter posledično dovzetnosti za manipulacije nosilcev družbene in politične oblasti. Tako se je Vrdlovec odločil, da film prikazuje v mreži sočasnih kulturnozgodovinskih in političnih dogodkov ter raziskuje njegovo spreminjanje v širšem družbenem kontekstu. Ves čas se prikazuje, kako zelo okolje vpliva tako na produkcijske možnosti kot na estetiko in tematske preokupacije filmske umetnosti. Pri tem upošteva vrsto temeljnih raziskovalnih postopkov: resno vzame v obzir zgodovinske dogodke, ki so spreminjali splošno zgodovino



Triglavske strmine

prejšnjega stoletja na Slovenskem; upošteva kulturološke fenomene, ki so krojili najpomembnejše etape zgodovine in razvoja filmskega izražanja pri nas; se osredotoča na izvore in specifične oblike zametkov krhke domače kinematografske institucije in jo primerja z mednarodnimi istočasnimi tokovi; bavi se s tipologijami in z ikonografskimi posebnostmi slovenskega filma v skladju s specifikami »slovenske filmske poetike«; tipološko obeleži posamezne igralske mitologije (začenši s predvojno divo Ito Rino), njihove karakterizacije in razlike do splošnega zvezdniškega sistema in s tem v zvezi problematizira status junaka v slovenskem filmu; nakaže posebnosti dominantnega holivudskega sistema do posameznih evropskih kinematografij in problematiko reagiranja evropskih in torej tudi jugoslovanske in znotraj nje slovenske kinematografije v povojno razdeljeni Evropi; označi poleg dominantnega avtorskega filma, večinoma povezanega s tradicijo domače književnosti in gledališča, tudi pojavo popularnih filmskih žanrov in njihov vpliv na konstitucijo in okuse famozne slovenske filmske publike; poudari pomen evropskega filmskega modernizma in njegov vpliv na novovalovske tendence v domačem kinu v šestdeseti letih ... Skratka, Vrdlovec pripoveduje zgodbo slovenskega filma z živahnostjo regulativnih instrumentov za spodbujanje domače produkcije, začenši s prvim takim zakonom, »gledališkim dinarjem« za vzpodbudo kinematografije, ki ga je

sprejela že starojugoslovanska vlada leta 1931; osnovanjem prvih podjetij Ilirija film (1922) Veličana Bešterja in Badjurovega Sava filma (1927), ki je »sokrivo« za drugi slovenski celovečerni film *Triglavske strmine* (1932, Ferdo Delak), medtem ko je prvi, *V kraljestvu zlatoroga* (1931, Janko Ravnik), nastal v produkciji ljubljanskega Turistovskega kluba Skala. Obe deli utemeljita gornišvo kot slovenski nacionalni šport in Triglav kot vrhovni simbol slovenske nacionalne identitete. Govori tudi o tretjem podjetju, Emona film, ki ga je tik pred drugo vojno ustanovila katoliška Prosvetna zveza skupaj s sijajnim Milanom Khamom, lastnikom takratnega ljubljanskega kina Union in človekom, ki je prvi vrtel filme s slovenskimi podnapisi, poskrbel s profesionalno usposobljeno dvojico, režiserjem Marjanom Foersterjem in tonskim mojstrom Rudijem Omoto za slavna dokumentarca *Veliko protikomunistično zborovanje v Ljubljani* (1944) in nič manj udarnega *Ljubljana pozdravlja osvoboditelje* (1946). Prav Kham bo tisti, ki bo pripomogel, da bo sporadična filmska produkcija iz tridesetih po drugi vojni prišla mimo dekretov v kontinuirano filmsko produkcijo z ustanovitvijo Triglav filma (1946). Vrdlovec je v podajanju svoje napete zgodbe na tem mestu malce sarkastično hudomušen z ugotovitvijo, da so šele komunisti Slovincem dali film, čeprav so se pri tem ravnali po Leninovi paroli o filmu kot »najpomembnejši umetnosti«. Seveda pa so za filmsko produkcijo potrebovali tehnično

opremo, ki so jo dobili tako, da so Emona film nacionalizirali, Milana Khama pa zaprli.

V nadaljevanju priznava Štiglichevemu prelomnemu filmu *Na svoji zemlji* (1948) primat prvega celostnega igranega filma, lovoriko prvega slovenskega umetniškega filma pa dodeli *Jari gospodi* (1953, Bojan Stupica). Za novo generacijo režiserjev, ki se kali pri Filmskih obzornikih kot obliki najudarnejših glasnikov novega režima, Vrdlovec pravi, da bodo ustvarili prve igrane filme, ki v ospredje ne postavljajo več gora, a na začetku tudi ne posameznika, ampak kolektiv, kot se je to za takratne ideološke čase tudi spodobilo. Vrdlovec prvega pravega filmskega junaka kot samostojnega nosilca akcije najde šele v mladinskemu filmu *Kekec* (1951, Jože Gale). Zgodbo 50. let nadaljuje s Čehom Františkom Čapom, ki v slovenski film prinese nekaj sproščenega srednjeevropskega in holivudskega šarma. Knjigo pa sklene z začetkom 60. let, ko se pojavi nekaj radikalno drugačnih filmov, ki nadomestijo prejšnji »sentimentalni humanizem« z eksistencialistično tesnobo antijunakov v partizanskem filmu noir *Akcija* (1960, Jane Kavčič), potem v Babičevem filmu deziluzije *Veselica* (1960) in popolnoma v Hladnikovem depresivnem in režijsko magistralnem *Plesu v dežju* (1961). Prav tu nekje se Vrdlovec pregled ob poklonu še dvema Štiglichevima klasikama, *Baladi o tobenti in oblaku* (1961) ter krasni komediji *Tistega lepega dne* (1962), izteče v ler. Na manjkajočih petdeset let bo treba še počakati, pa vendar gre za napeto in polno branje ne glede na polovičnost snovi, manjkajoče indekse in kazala, ki bralcu v tovrstni literaturi omogočajo lažjo navigacijo po besedilu. Vrdlovec se je podjetja lotil sam in nima za seboj kakšne filmske katedre ali direktorskega mesta v Kinoteki. Uspelo mu je podobno kot pred leti, ko je z Bojanom Kavčičem objavil monumentalni *Filmski leksikon* (1999). Ko izide še nadaljevanje te »nove in moderne Zgodovine« bodo zares veljale besede, ki jih je France Brenk zapisal pred tridesetimi leti v uvodu svoje zgodovine: »Upamo, da se je ta pogled na zgodovino filmske kulture v glavnih potezah posrečil in da bo tako to delo eno izmed izhodišč slovenskega mentorstva in filmskega znanja nasploh.« Danes bi z Vrdlovcem rekli filmskih študij in filmske omike.