

Peter Stanković

METROPOLIS? NE BI, HVALA! LJUBLJANA V SLOVENSKEM FILMU V OBDOBJU SOCIALISTIČNE MODERNIZACIJE (1945–1969)

IZVLEČEK

V članku so s pomočjo semiološke metode analizirani prikazi Ljubljane v slovenskih celovečernih igranih filmih, ki so bili posneti v obdobju pospešene modernizacije od konca druge svetovne vojne do konca šestdesetih let. Analiza je pokazala, da je v obravnavanih filmih mogoče prepoznati zlasti nelagodje ob hitri modernizaciji mesta. To nelagodje se kaže na dva povezana načina: v filmih, v katerih označevalcev modernosti ni videti, je Ljubljana prikazana kot prijetno in lepo mesto, v filmih, v katerih so takšni označevalci razvoja prisotni, pa je Ljubljana prikazana kot nevrotično in odtujeno mesto. Takšne prikaze je mogoče povezati z razmeroma nizkim statusom, ki ga ima v slovenski kulturi urbanost.

KLJUČNE BESEDE: film, podoba, Ljubljana, modernizacija, reprezentacija, urbanost

Metropolis? No, thanks! Ljubljana in Slovenian Feature Films in the Period of Socialist Modernisation (1945–1969)

ABSTRACT

In the article, representations of Ljubljana in Slovenian feature films made during the period of accelerated modernisation from the end of WWII to 1969 are analysed. Semiological analysis shows that Ljubljana is in these films constructed in a rather diverse yet not entirely arbitrary manner, as in all cases various signifiers of modernisation are presented in negative contexts. In films, where signs of modernisation are largely absent, Ljubljana appears as pleasant and beautiful city, whereas in

films, where signs of modernisation are present, Ljubljana is presented as neurotic and alienated city. These representations could be explained by the relatively low status of urbanity in Slovenian culture.

KEY WORDS: film, images, Ljubljana, modernisation, representation, urbanity

1 Uvod

Med filmom in mestom obstaja vztrajna privlačnost. Po eni strani je film v samem jedru mestnega izkustva (kultura obiskovanja kinematografov, vseprisotnost oglasov za filme, publikacije o filmih, običaj prijateljskih razpravljanj o filmih in podobno), po drugi strani pa je mesto predmet pogostih filmskih obravnav. Trditi bi bilo celo mogoče, da je mesto ena osrednjih točk filmske fascinacije, o čemer priča že podrobnost, da je zelo velik delež ikonskih filmskih prizorov umeščen v različne urbane prostore in da so se ti prizori tudi uveljavili kot vplivni označevalci posamičnih mest. Spomnimo se samo znamenitih De Nirovih voženj po newyorških ulicah v filmu *Taxi Driver* (Taksist) (Martin Scorsese, 1976), Belmondojevih pohajkovanj po Parizu v *À bout de souffle* (Do zadnjega diha) (Jean-Luc Godard, 1960), tragičnega iskanja ukradenega kolesa na ulicah povojnega Rima v *Ladri di Biciclette* (Tatovi koles) (Vittorio de Sica, 1948), parodične rekonstrukcije malomeščanskega predvojnega Zagreba v *Tko pjeva zlo ne misli* (Kdor poje, ne misli nič slabega) (Krešo Golik, 1972), Rockyjevega teka po Philadelphii v filmu *Rocky* (John G. Avildsen, 1976) in podobo.

Razlog za vzajemno fascinacijo med filmom in mestom je mogoče najti v dejstvu, da sta oba pojava tesno povezana z modernostjo. Mesto in njegova dinamična protokapitalistična trgovska kultura sta modernost šele proizvedli, film pa je eden od izumov, ki so modernost najbolj zaznamovali. Vendar pa se analogije tu ne končajo. Tako za mesto kot tudi za film je značilen eksces gibanja: medtem ko je film že po definiciji premična podoba, *moving picture*, je moderno mesto premično s svojimi hitrimi ritmi, ki so posameznike fascinirali že v desetletjih oblikovanja prvih sodobnih metropolisov.

Tako moderno mesto kot film sta tudi zelo vizualna. Film je že v osnovi umetnost, ki v prvi vrsti temelji na spektaklu impresivnih podob, sodobno mesto pa je vizualno na različnih ravneh: kot impresivna materializacija različnih urbanističnih vizij, kot prostor potrošniškega spektakla, kot točka srečevanja različnih posameznikov in kultur, kot prizorišče razkazovalne arhitekture (banke, državni uradi, cerkve, nakupovalna središča idr.) in podobno.

Glede na intenzivnost in kompleksnost razmerja med mestom in filmom ne more presenetiti, da je bilo v filmskih in kulturnih študijah narejenih že veliko raziskav, ki se spoprijemajo s pomeni različnih filmskih upodobitev mest. Mnoge

od teh se osredotočajo na analize prikazov zahodnih metropolisov, v prvi vrsti Berlina, Pariza, New Yorka in Los Angelesa (gl. npr. Shiel in Fitzmaurice 2003; Balshaw in Kennedy 2000; Mennel 2008). Ker sodobni metropolisi predstavljajo neke vrste izkristalizirano modernost, to ni nenavadno. Ne glede na to pa ni nič manj zanimivo vprašanje, kako različni filmski teksti upodabljajo in interpretirajo tudi manjša mesta, med drugim tista v različnih polperifernih in perifernih družbah. Tudi ta so namreč pomembna stičišča različnih simbolnih artikulacij (pa čeprav zgolj na nacionalni ali lokalni ravni), predvsem pa so pomembna tudi kot prepogosto spregledana druga plat procesov modernizacije (in post-modernizacije): medtem ko se v zahodne globalne metropole steka velik del svetovnega bogastva in so posledično zanimiva že kot neke vrste povzetek vseh prednosti modernizacije (urejena urbana infrastruktura, udobni življenjski stili in podobno), so mesta na polperiferiji in periferiji točka, kjer je mogoče razbrati ceno neenakomernega razvoja različnih družb. Ta se kaže v velikih razlikah med bogatimi in revnimi prebivalci, visoki stopnji kriminala, kulturnem dualizmu (soobstoju moderniziranih in vesterniziranih družbenih elit ter tradicionalno usmerjenega revnega prebivalstva), slabo delujoči infrastrukturi, popačenih etičnih sistemih (na primer familialni imoralizem, po katerem se od posameznika pričakuje etično ravnanje do članov družine, ne pa tudi do ljudi nasploh (Ong 2004: 135)) in podobno.

Takšna polperiferna družba, ki je v procesih modernizacije in urbanizacije sodelovala zgolj do neke mere oziroma s številnimi prekinitvami in lomi, je tudi Slovenija. Mojca Novak (1991) na primer pravi, da je za Slovenijo značilen tip zamudniške modernizacije. Slednjo med drugim pojasnjuje s prevladovanjem vzorcev odvisne industrializacije (Novak 1991: 137). Oto Luthar (1994: 244) na svoji strani slovenske modernizacijske zaostanke pojasnjuje zlasti s kulturnim zaostajanjem, ki je značilno za manjše sisteme, Lev Centrih pa v tej povezavi opozarja na prevladujočo drobnoblagovno kmetijsko proizvodnjo v predaprilski Jugoslaviji in dominirajočo industrijsko proizvodnjo v sosednjih državah, ki sta druga ob drugi močno zavirali industrializacijo in intenzivno agrarno proizvodnjo tako v Jugoslaviji nasploh kot tudi v predvojni Sloveniji bolj natančno (Centrih 2011: 240). Ker sta se po drugi strani tudi v tem polperifernem okolju razvili filmska kultura in urbanost, bomo v pričujoči analizi naslovili vprašanje filmskih upodobitev slovenske prestolnice, Ljubljane. Razloga za to sta poleg povsem načelnega, da bi bilo zanimivo izvedeti, kako je največje slovensko mesto sploh prikazano v slovenskih filmih, dva. Prvi je povezan z dejstvom, da je Ljubljana slovensko upravno, kulturno in politično središče. To namreč pomeni, da Ljubljana stoji na presečišču zelo različnih označevalnih sistemov, o katerih še ne vemo veliko. Analiza filmskih prikazov Ljubljane nam torej lahko omogoči vsaj okviren

vpogled v položaj Ljubljane v različnih slovenskih simbolnih registrih, drugi razlog za analizo pa je že omenjeni polperiferni status slovenske družbe. Ker so za takšne družbe med drugim značilni veliki materialni in kulturni prepadi, lahko domnevamo, da je Ljubljana kot največje slovensko mesto, s tem pa skorajda ekskluzivni domači označevalec urbanosti in modernosti ujeta tudi v zelo različne, morda celo izključujoče se označevalne sisteme. Zanimivo bi bilo torej izvedeti, ali to v praksi drži oziroma kateri so sploh ti različni označevalni sistemi, čeprav je tu treba nemudoma opozoriti, da bo vsebinsko omejena analiza slovenskih filmov te vidike v najboljšem primeru lahko zgolj nakazala: za podrobnejšo sliko bi bilo treba analizirati še celo vrsto drugih tekstov.

Vsebinske omejitve pričujoče analize zadevajo metodo (s kakšnim drugim pristopom bi verjetno lahko odkrili še kaj drugega), poglobljenost (v dolžini znanstvenega članka pomensko tako kompleksnih tekstov, kot so filmi, ni mogoče analizirati podrobno) in obseg (ker je slovenskih filmov, ki so v večjem delu postavljeni v Ljubljano, veliko, bomo analizirali zgolj vzorec). Več o metodi v nadaljevanju, kar pa se tiče obsega, bomo analizo omejili po dveh kriterijih. Prvi je formalen: v vzorec bomo vzeli zgolj celovečerne igrane filme. Seveda bi bilo zanimivo videti, kako je Ljubljana prikazana tudi v kratko- in srednjemetražnih filmih oziroma v dokumentarjih, toda ob vključitvi še teh filmov bi bilo gradiva za analizo v obsegu članka preveč, poleg tega pa filmi različnih formatov resničnosti pristopajo tudi z različnih epistemoloških izhodišč (prim. Plantinga 2010: 9–25; Nichols 1999). Slednje pomeni, da razlike v prikazih ne izhajajo zgolj iz različnih simbolnih okvirov, ki nas zanimajo, temveč tudi iz prvin različnih filmskih formatov, to pa bi oteževalo prepoznavanje jasnih vzročno-posledičnih relacij. Drugi kriterij omejitve vzorca je časovni. Ker je v zgodovini slovenskega filma tudi zgolj igranih celovečernih igranih filmov, ki so v večjem delu postavljeni v Ljubljano, za osredotočeno analizo preprosto preveč, bomo obravnavali zgolj igrane celovečerce, ki so bili posneti v obdobju intenzivne modernizacije v prvih desetletjih po koncu druge svetovne vojne, se pravi od leta 1945 do konca leta 1969. To obdobje je namreč z vidika razmislekov o prikazih slovenske prestolnice v polperifernem družbenem kontekstu zelo pomembno, saj je bila hitra modernizacije (gl. Vodopivec 2006: 363–372), ki se je je lotila komunistična partija¹ po prevzemu oblasti leta 1945, pomemben poskus izvitja iz odvisnih ekonomskih in kulturnih okvirov, v katere je bila ujeta Slovenija (oziroma Jugoslavija). Obdobje na drugi strani zamejujemo s koncem šestdesetih let, ko se je pokazalo, da ima hitra modernizacija celo vrsto problematičnih stranskih učinkov. Z njimi se je jugoslovanska oblast v šestdesetih letih skušala spoprijeti z ekonomsko in politično liberalizacijo, ko pa tudi to ni

1. Po letu 1952 Zveza komunistov.

pomagalo oziroma je liberalizacija spodbudila razmah cele vrste centrifugalnih procesov, v prvi vrsti nacionalizmov (gl. Vodopivec 2006: 398–405), je v začetku sedemdesetih let sledil poskus vrnitve k neke vrste decentralizirani ortodoksiji. Tudi to obdobje je pomembno in navsezadnje filmsko zanimivo, ker pa se je takrat zaradi gospodarske krize intenzivnost modernizacijskih procesov zmanjšala (gl. Petranović 1988: 446), ga v analizo ne bomo vključili.

2 Mesto in film

Allan Siegel je v svoji razpravi o spreminjajočih se paradigmah pri reprezentacijah urbanega prostora poudaril, da so se analize filma v Združenih državah Amerike dolgo osredotočale zlasti na tri teme: na proizvodnjo in distribucijo filma kot tržne dobrine, na morebitne umetniške presežke režiserjev v statičnem studijskem sistemu in na gledalska izkustva (Siegel 2003: 138). Stvari naj bi se spremenile šele v šestdesetih letih, ko so različni avtorji to paradigmo povezali z mehanizmi ideološke normalizacije ameriške družbe. Eden od povodov za ta premik je bil razmah različnih protestniških gibanj v tistem času, navsezadnje pa tudi dejstvo, da je začela družbena realnost ameriških mest vedno bolj odstopati od predpostavljenega liberalnega ideala (Siegel 2003: 138–153) (morda najbolj izrazit primer so težave, v katere je zašlo mesto New York v šestdesetih letih). Problematiziranje uveljavljenih pristopov k analizi filmov je med drugim odprlo vrata tudi novim pogledom in zanimanjem, med drugim tudi preučevanju razmerij med filmom in mestom.

Kot že omenjeno v uvodu, se avtorji na tem področju osredotočajo zlasti na analize različnih ikonskih metropolsov (Pariz, Berlin, New York in Los Angeles). Pri tem izhajajo iz zelo različnih teoretskih in epistemoloških okvirov, med katerimi se še posebej pogosto pojavljajo teorije modernosti avtorjev, kot so Georg Simmel, Walter Benjamin, Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer in Max Weber (gl. npr. Mennel 2008: 25–30; Gaughan 2003: 44–53). Od teh je še posebej pomembno delo Adorna in Kracauerja, ki sta svoje interpretacije modernosti povezovala ravno z različnimi razmisleki o filmski umetnosti (oziroma industriji). Barbara Mennel izpostavlja tudi pristope, ki povezujejo razsežnosti prostora in časa, ki so bile dolgo obravnavane v ločenih disciplinarnih okvirih geografije in zgodovine. Med pomembnejšimi avtorji, ki so poskusili oblikovati integrirane pristope k analizi geografije in zgodovine, ne da bi privilegirali eno ali drugo, je Edward W. Soja. Njegov koncept *mestoprostora* (cityspace) sledi načelom Giddensove prostorsko-časovne strukturacije, ki povezujejo družbene strukture – družino, skupnost, razred, ekonomijo, državo ipd. – z dinamično produkcijo in reprodukcijo mestoprostora. To je možno, ker so po eni strani družbene relacije

vedno *uprostorjene* – realizirane v konkretnih materialnih in simbolnih prostorskih razmerjih (Mennel 2008: 15) –, film pa je po drugi strani »izrazito prostorska oblika kulture« (Shiel in Fitzmaurice v Mennel 2008: 15). Upoštevati je treba tudi opozorilo Johna Rennie Shorta, da mesta strukturirajo zlasti različne operacije moči. Te v prvi vrsti zadevajo razmerja med razredi, spoli, starostnimi skupinami, rasami in etnijami, ki proizvajajo različne urbane vzorce in procese. V filmih se ti vzorci v prvi vrsti pojavljajo skozi različne postopke kodiranja posamičnih okolišev (bogato : revno, urbano : ruralno ipd.) (Mennel 2008: 15).

Kljub nekaterim skupnim teoretskim izhodiščem pa konkretne analize prikazov mest v filmih ne izhajajo iz zelo koherentnih epistemoloških ali metodoloških okvirov. V skladu s tem smo pričujočo analizo zasnovali zlasti v skladu z raziskovalnim izhodiščem, ki je usmerjeno k prepoznavanju kakršnih koli ponavljajočih se vzorcev prikazov Ljubljane v slovenskem igranem celovečernem filmu v obdobju intenzivne socialistične modernizacije.

3 Proizvodni kontekst

Komunistična partija Jugoslavije je ob prevzemu oblasti leta 1945 zagnala proces hitre modernizacije, s katerim je poskušala nadoknaditi razvojni zaostanek do takrat pretežno agrarne in periferne države. Pomembo vlogo pri tem projektu je imela tudi kinematografija, saj je nova jugoslovanska oblast izhajala iz leninovskega prepričanja, da je film zaradi svojih propagandnih potencialov najpomembnejša umetnost (več o tem Haynes 2003: 31). Po republikah so bili posledično kmalu vzpostavljeni samostojni studii, država pa je zagon filmske proizvodnje podprla z velikimi finančnimi vložki.

Stvari so se spremenile že v začetku petdesetih let, ko se je izkazalo, da domača kinematografija ne izpolnjuje velikih pričakovanj državnega vodstva. Filmi, ki so prihajali iz jugoslovanskih studiev, so bili namreč po pravilu tehnično okorni in vsebinsko nedodelani, kar je pomenilo, da so imeli tudi omejen propagandni učinek (slovenska primera sta *Trst* (France Štiglic, 1950) in *Svet na Kajžarju* (France Štiglic, 1952)) (Stanković 2013: 79). Ker je bilo vzdrževanje velike kinematografije velik strošek, se je država torej iz filmske proizvodnje posledično umaknila in studie prepustila samim sebi. Reorganizacija domače filmske industrije, ki jo je dokončno potrdil Temeljni zakon o filmu iz l. 1956, je temeljila na ločitvi producerskih enot od tehničnih baz, pri čemer so bile slednje v celoti prepuščene preživetju na trgu (Škrabalo 1998: 186). Proizvodne enote (studii) so imele na svoji strani še vedno zagotovljenih nekaj sredstev iz proračuna, toda vsote so bile manjše, zlasti pa so bile odvisne od uspeha filmov pri občinstvu (gl. Goulding 2002: 36–37).

Posledice teh sprememb so bile vsaj tri. Prvič, jugoslovanski studii so se po novem sistemu znašli na trgu, tako da so se začeli množično obračati k bolj komercialnim temam, ki so jim zagotavljale preživetje (obdobje petdesetih let je posledično znano kot obdobje komercializma). Drugič, v želji po dodatnih sredstvih so domači studii začeli intenzivno sodelovati s tujimi producenti (koprodukcije). In tretjič, umik države je pomenil tudi manjši neposredni ideološki nadzor nad filmsko produkcijo (Stanković 2013: 79–82).

Do naslednje večje spremembe, ki jo je doživel jugoslovanski, s tem pa tudi slovenski film je prišlo na začetku šestdesetih let. Zanj so bili zaslužni zlasti filmski delavci sami, ki so se naveličali predvidljivih komercialnih produkcij in partizanskih apologij (Škrabalo 1998: 315). Delno tudi pod vplivom evropskega avtorskega filma, ki se je uveljavil v petdesetih letih, so začeli snemati bolj zahtevne filme. Na domače filmarje sta sicer še posebej intenzivno vplivala italijanski neorealizem (njegov vpliv je v prvi vrsti viden v filmih t. i. novega srbskega filma) in francoski novi val. Do podobnih premikov je prišlo tudi v Sloveniji, kjer so že na samem začetku desetletja v kinematografe začeli prihajati filmi, ki so se odločno spogledovali z novovalovskimi prijemi, družbeno kritiko, eksistencializmom, subjektivnostjo in podobno. K spremembi jugoslovanske filmske kulture sta v tem obdobju prispevala tudi politična liberalizacija ter dopuščanje mere ideološkega in slogovnega pluralizma v novih kulturnih politikah (več o tem Praznik 2016: 125–147).

4 Metoda analize

K analizi prikazov Ljubljane bomo pristopili s semiološko metodo. Za nas je ta primerna, ker gre za sploh prvo sistematično obravnavo prikazov Ljubljane v slovenskem filmu, tako da nas zanima kar najširši nabor možnih pomenov Ljubljane v obravnavanem vzorcu filmov, semiologija pa s svojim zanimanjem za raznovrstne pomene tekstov omogoča natanko to. Na tem mestu je treba sicer poudariti, da se koncept teksta v semiološkem okviru ne nanaša zgolj na besedila: tekst je kateri koli kulturni artefakt ali celo praksa, ki tvori pomene. Teksti so tako tudi fotografije, skladbe, oglasi, oblačila, filmi ipd. Semiologija gradi na načelih strukturalne lingvistike Ferdinanda de Saussura, ki je trdil, da je odnos med označevalci in označenci v jeziku arbitraren, saj lahko po de Saussuru kateri koli označevalec označi katero koli označeno (de Saussure 1997: 79–84). Pomen znakov torej ne izhaja iz stvari, na katere se nanašajo, temveč iz sistema binarnih opozicij, s katerimi se nanašamo nanje, kar pomeni, da mora biti analiza lingvističnih znakov vedno sinhrona v smislu zanimanja za odnose med različnimi znaki v danem zgodovinskem trenutku (de Saussure 1997: 126–137).

Roland Barthes (2000: 97-102) je to metodo uporabil za analizo kulturnih artefaktov. Njegova teza je bila, da tudi kulturni artefakti nosijo različne pomene, le da ti pomeni nastajajo na dveh ravneh. Prva je denotacija in zadeva dobesedne pomene, o katerih se strinjajo bolj ali manj vsi pripadniki neke kulture. Druga je konotacija, kjer se pomeni konkretnih znakov povezujejo s sistemi širših kulturnih kodov na način, da nastajajo bolj abstraktni označevalci, po katerih posamezniki uravnavamo svoja dejanja (Barker 2000: 69).

Da bi analizirali pomene konkretnih tekstov, morajo raziskovalci prepoznati denotativne in konotativne pomene ter pokazati, kako so ti pomeni povezani s širšimi družbenimi in kulturnimi konteksti. Za začetek je tako treba zbrati tekste, potem pa sledita opis in interpretacija. V zadnji fazi morajo raziskovalci izpostaviti kulturne kode in iz njih izpeljati zaključke o tem, kaj natančno teksti pomenijo (Stokes 2008: 74-75).

Nekateri avtorji so do semiološke metode tudi zadržani. Njihov glavni argument je, da semiologija zaradi svoje subjektivnosti (analiza temelji na interpretacijah raziskovalca) ni zanesljiva. To verjetno drži, toda, strogo gledano, semiologija niti ne predpostavlja, da bi lahko identificirala natančne ali resnične pomene tekstov. Vsak element nekega teksta lahko v procesu označevanja pomeni več stvari hkrati (polisemija), zaradi česar so natančni ali celo končni pomeni v praksi nedosegljivi. Semiologija si posledično prizadeva zgolj obogatiti naše razumevanje tekstov (Stokes 2008: 72), kar je tudi pomemben prispevek k poznavanju kulturno konstruirane realnosti in je verjetno celo bolj produktivno od reduciranja tekstov na manifestno vsebino oziroma kvantizirane kategorije, ki je značilno za bolj kvantitativno usmerjene raziskave (Fürsich 2009: 240-241). Da bi semiološko analizirali podobe Ljubljane v slovenskih igranih celovečernih filmih v obdobju med letoma 1945 in 1969, bomo torej najprej zbrali vse slovenske celovečerne igrane filme tega obdobja, ki so v večjem delu – vsaj eni tretjini dolžine – postavljeni v slovensko prestolnico. Sledil bo opis prikazov Ljubljane. Ker v obsegu enega članka ni dovolj prostora za podrobne opise, se bomo tu poskusili osredotočiti zlasti na povzetke tistih elementov, za katere se zdi, da Ljubljano umeščajo v različne prepoznavne pomenske okvire, v nadaljevanju pa bomo te vidike interpretirali in na osnovi interpretacij poskusili razbrati morebitne vzorce. Slednje bomo, če bodo dovolj izraziti, povezali s širšimi družbenimi in kulturnimi okviri. Upoštevajoč omenjeni kriterij izbora, smo v vzorec umestili naslednje filme: *Vesna*, *Trenutki odločitve*, *Dobri stari pianino*, *Veselica*, *Ples v dežju*, *Nočni izlet*, *Družinski dnevnik*, *Minuta za umor*, *Lažnivka*, *Po isti poti se ne vračaj*, *Na papirnatih avionih* in *Sedmina*.

5 Analiza

5.1 Vesna (František Čap, 1953)

Prvi slovenski celovečerni igrani film, ki je bil v večjem delu postavljen v Ljubljano, je *Vesna*. Režiral jo je uvoženi režiser (Čeh František Čap), ki je film posnel zlasti na različnih lokacijah v starem mestnem jedru (hiša na grajskem hribu, stopnice, ki vodijo na grad, Vegova ulica, park Tivoli, Mestni trg in podobno). Ljubljana je v *Vesni* posledično videti kot slikovito baročno mesto, ki diha po starinskih ritmih, sledov socialistične modernizacije (novih tovarn, blokovskih naselij in podobno) pa ni videti. Čapu so posledično očitali, da je Ljubljano v filmu uporabil kot zgolj neke vrste kuliso za predvojno Prago, ki jo je močno pogrešal (več o tem Čatović 2018). Primer je otvoritveni prizor *Vesne*, ko se kamera sprehaja po strehah in dvoriščih stare Ljubljane. Urbani relief, ki ga lovijo posnetki, namreč prej kot na Ljubljano spominja na praško Malo Strano.

Poleg izbora lokacij je pomemben tudi način njihove filmske obravnave. Prizorišča v *Vesni* so osvetljena po klasičnem hollywoodskem sistemu intenzivne nekontrastne osvetlitve (high-key lighting), kar v praksi pomeni, da prizori delujejo pregledno in optimistično. Pomemben je tudi narativni kontekst, saj romantična komedija gledalca napeljuje k naklonjeni interpretaciji prostorov že s svojo komunikativnostjo. Nekaj takšnega velja tudi za lahkotno glasbo, slikovite kostume, prikupne igralske obraze, dejstvo, da je bil film posnet poleti, in podobno, tako da je mogoče zaključiti, da je Ljubljana v *Vesni* zelo estetizirana, vse do mere, ko še tistih nekaj prizorišč, kjer je videti revščino (na primer domovanje slikarja), deluje skoraj romantično.

Pomembno je tudi, da *Vesna* s svojo osredotočenostjo na različne mestne pejzaže močno gosti sicer ne tako zelo urbano gost profil slovenske prestolnice, tako da jo je na tej ravni mogoče razumeti tudi kot neke vrste nostalgijo za mestom in časi, ki jih v resnici nikoli ni bilo (Ljubljana je bila do hitre ekspanzije v času socializma razmeroma majhno provincialno mesto: sproščena in urbano gosta Ljubljana, ki se pojavlja v filmu, v tem smislu niti nima realnega referenta). Da je Čap Ljubljano v *Vesni* namenoma urbaniziral, priča podrobnost, da je za snemanje nekega prizora najel vse razpoložljive mestne taksije, da so se vozili pred kamero gor in dol, saj avtomobilskega prometa takrat v mestu v resnici skoraj še ni bilo (gl. Stanković 2013: 121).

In kočno, v filmu je mogoče v povezavi z lokacijami razbrati tudi vizijo razrednega mira. Preprost dom treh dijakov, ki so v središču dogajanja, namreč sugerira nizek socialni status, medtem ko *Vesna* očitno prihaja iz meščanske družine (živi v meščanski vili). Na koncu študentska mama poleg *Vesne* na slavnostno kosilo povabi tudi *Vesninega* očeta, profesorja, ki se na vabilo nav-

dušeno odzove. Film na ta način srečnemu razpletu doda še motiv preseganja razrednih razlik, tako da je bil po tej plati kljub vsemu eskapizmu, ki so mu ga kritiki očitali, z uradno politiko precej poravnan.

5.2 Trenutki odločitve (František Čap, 1955)

Tudi drugi slovenski celovečerni igrani film, ki je v večjem delu postavljen v Ljubljano, je režiral František Čap. Gre za *Trenutke odločitve*, partizanski film, ki se vrti okoli motiva medsebojnega odpuščanja med partizani in domobranci. V *Trenutkih odločitve* je Ljubljana prikazana predvsem kot abstraktno kjer-koli-že mesto. Da gre za Ljubljano, je sicer jasno že iz uvodnega kadra, ki slovensko prestolnico pokaže z rajskega griča, informativna pa sta tudi prizor vožnje zajetega ranjenca mimo glavne pošte in Prešernovega spomenika ter prizor, v katerem se poskuša skupina ubežnikov prethotapiti skozi cestno zaporo (»blok«) na Karlovški cesti.

Vendar pa omenjeni uvodni posnetek Ljubljane spremlja dramatični voice-over, ki zgodbo postavlja v širši okvir. Pripovedovalec pravi: »Bilo je neko mesto in mnogo je bilo takih mest.« Ljubljana v tem okviru predstavlja simbol številnih okupiranih mest med drugo svetovno vojno, ki so ječala pod škornjem tuje okupacije. Da je Ljubljana v tem filmu prej simbol upornega mesta nasploh kot konkretno mesto, priča tudi dejstvo, da je v prizorih bolj ali manj neoznačena. Prvič, dogajanje je v delu, ki je postavljen v Ljubljano, skoraj v celoti omejeno na različne neizstopajoče interjerje (bolnišnica, ilegalčevo stanovanje), kjer se junaki soočajo zlasti z različnimi eksistencialnimi dilemami, tako da prepoznavno ljubljanskih lokacij skoraj ni videti. In drugič, tudi tistih nekaj redkih posnetkov, ki so postavljeni na ulice, ne pove nič. Mesto je tu reducirano na neekspresivno ozadje dogajanja (anonimne oziroma neznačajne ceste, dvorišča, zgradbe), pri čemer je treba poudariti, da je tudi omenjeni uvodni posnetek z Grajskega griča narejen tako, da gledalci ne vidimo značilnih ljubljanskih pejzažev: ker je snemalec oko kamere približal posamičnim hišam, je Ljubljana tudi v tem prizoru videti kot zgolj skupek zgradb brez kakršnega koli prepoznavno ljubljanskega profila. K abstraktnosti in hladnosti profila filma so prispevali tudi snemalni termini, saj je bil film posnet v zimskih mesecih.

5.3 Dobri stari pianino (France Kosmač, 1959)

Dobri stari pianino, ki ga je po radijski igri Frana Milčinskega - Ježka režiral France Kosmač, je partizanski film z zanimivo pripovedno perspektivo. Glavni junak filma *Dobrega starega pianina* je namreč kar – pianino.

Prepoznavno ljubljanskih lokacij tudi v tem filmu ni veliko. Prizori so v delu, ki je postavljen v to mesto, skoraj izključno postavljeni v različne interjerje (umetniškovo stanovanje, koncertna dvorana, gimnazijska učilnica ipd.). Izjema je zgolj nekaj

kratkih sekvenc na ulici pred umetnikovim stanovanjem. Gre za Gosposko ulico, ki je bila nekoč najprestižnejša v mestu, v času snemanja pa je svoj nekdanji lesk že izgubila. Ti prizori Ljubljano posledično prikazujejo kot tipično srednjeevropsko mesto z lepimi, a hkrati tudi že precej dotrajanimi starimi stavbami. Zgovorni so tudi interjerji. Umetnik stanuje v majhnem podstrešnem stanovanju, hodniki pred njim pa so vlažni in vsaj nekoliko zanemarjeni, tako da film tudi v tem pogledu slovensko prestolnico predstavlja zlasti kot nekoliko zatoхло – melanholično – srednjeevropsko mesto. Podobno je s stanovanjem umetnikovega prijatelja. To stanovanje je namreč veliko bolj urejeno od umetnikovega, vseeno pa gre tudi v tem primeru za vsaj nekoliko klavstrofobično okolje: za meščanski par je stanovanje premajhno in prenapolnjeno s pohištvom, tako da se tudi v tej povezavi poraja vtis, da je Ljubljana malo mesto, katerega najboljši časi so že minili (ali pa bodo šele prišli). Takšnemu vtisu prispevajo tudi ponošeni kostumi, oblačno vreme in vsaj nekoliko utesnjujoče kadriranje.

Razmeroma utesnjen in zatohel značaj slovenske prestolnice v filmu je sicer mogoče interpretirati tudi kot narativni pripomoček. *Dobri stari pianino* se namreč izteče v didaktično zašiljen zaključek, ki sugerira, da se bodo ljudje lahko realizirali še v novem redu, ki bo sledil osvoboditvi (umetniku prisluhnejo šele zmagoviti partizani). Utesnjenost in zatoхлоst Ljubljane pred osvoboditvijo lahko v tem smislu razumemo kot način, s katerim je Kosmač poskusil poudariti človekovo eksistenčno in eksistencialno utesnjenost v obdobju pred partizansko zmago oziroma socializmom.

5.4 Veselica (Jože Babič, 1960)

Veselica (1960) Jožeta Babiča je prva nastavila kritično ogledalo tudi socialistični družbi. Babičev drugi celovečerni film tako ob usodi junaka prikazuje tudi različne anomalije socializma, od pomanjkanja živil do privilegijev, ki jih imajo v družbi bivši borci.

V *Veselici* vidimo v osnovi dve Ljubljani. Prva je Ljubljana običajnih ljudi. Ti na filmskem platnu v glavnem živijo v majhnih in neudobnih stanovanjih. Junak filma na primer stanuje v majhni in vlažni najemniški sobi v stari Ljubljani, zgovoren pa je tudi prikaz podjetja, v katerem dela. Podjetje deluje v neki anonimni zgradbi, odnosi med zaposlenimi so slabi, delavci lahko napredujejo s prilizovanjem direktorju, zaposleni se med seboj tudi zlobno opravljajo in podobno. Druga Ljubljana v filmu je Ljubljana članov komunistične partije in njenih sodelavcev. To Ljubljano je Babič posnel zlasti na Litostrojski cesti. Ta rešitev je bila vsebinsko ustrezna, saj gre za edino cesto v slovenski prestolnici, ki je bila zgrajena v slogu sovjetske avenije. Poleg tega je bila zgrajena kmalu po komunističnem prevzemu oblasti leta 1945, tako da je v tistem času bolj kot katera koli druga lokacija

v Ljubljani označevala novi red. Ključno pri vsem skupaj je, da so lokacije na Litostrojski cesti in okoli nje privlačne. Cesta je velika in urejena, bloki so novi in zračni, stanovanja so moderna, prostorna, udobna in podobna. Če povzamemo, izbor lokacij in umeščanje likov nanje sugerira, da tudi v socializmu – kljub uradnim parolam, ki so trdile drugače – obstajata dva razreda. Prvega tvorijo običajni ljudje, ki živijo v starih in nezdravih stanovanjih v starem mestnem jedru, drugega pa komunistična elita, ki stanuje v modernih novih stanovanjih na robu mesta. Takšno konstrukcijo podpira tudi filmska fotografija, saj so prizori, ki se dogajajo v starem mestnem jedru, praviloma temnejši.

5.5 *Ples v dežju* (Boštjan Hladnik, 1961)

Ples v dežju je posnel mladi Boštjan Hladnik ob svoji vrnitvi iz Pariza, kjer je bil na študijskem izpopolnjevanju. Ker se je ravno takrat v Franciji pojavil novi val (*nouvelle vague*), je Hladnik svoj slovenski celovečerni prvenec posnel v tem takrat še zelo novem slogu.

Ljubljana je v *Plesu v dežju* prikazana kot zatohlo, umazano in hladno mesto. Večji del filma je bil – tako kot Čapova *Vesna* – posnet v starem mestnem jedru, a je Hladnik izbral lokacije, ki so povsem drugačne od tistih, ki jih je v *Vesni* našel Čap, tako da *Ples v dežju* prikazuje Ljubljano na tako rekoč diametralno nasproten način. Medtem ko je slovenska prestolnica v *Vesni* videti kot svetlo, sončno in prikupno srednjeevropsko mesto, je v *Plesu v dežju* temna, neprijetna in odtujena. Med razlogi za takšen prikaz je bilo Hladnikovo razočaranje nad domačim okoljem po vrnitvi s študijskega izpopolnjevanja (gl. Orel in Golob 2008). Glede konkretnih lokacij je mogoče ugotoviti štiri stvari. Prvič, prizori so bili v večjem delu posneti v različnih interjerjih, ki so – sploh junakovo stanovanje – majhni, umazani in neudobni. Zgovorna je tudi neugledna gostilna, v kateri se shajata junak Peter in njegovo dekle Maruša. Drugič, prizori, ki so posneti na mestnih ulicah, so pogosto postavljeni na prepoznavna in slikovita ljubljanska prizorišča (Šušarski most, obrežje reke Ljubljanice ipd.), vendar pa so film snemali pozimi in v oblačnem vremenu, tako da mesto tudi v teh prizorih ne deluje privlačno. Tretjič, precej eksterjerjev je bilo posnetih tudi pred različnimi anonimnimi in krušečimi se zidovi (prelepljenimi s plakati in podobno), tako da je težko reči, kje natančno se dogajajo, vsekakor pa tovrstna ozadja tudi sama Ljubljano prikazujejo kot zanemarjeno in sivo mesto. In četrtič: v filmu je daljša sekvenca, v kateri Marušo fantazija odnese na podeželje. Pokrajina je tu obsijana s soncem in predstavljena kot čudovit prostor svobode, toda, strogo gledano, tudi ta prizor ne spreminja vtisa celote: ker gre za fantazijo, s katero Maruša beži iz svojega nesrečnega življenja v mestu, *Ples v dežju* tudi v tem segmentu zgolj poudarja hladnost in odtujenost slovenske prestolnice.

Če povedanemu prištejemo še tragično zgodbo, ki tudi po svoji plati sugerira, da je življenje v Ljubljani nesrečno, lahko sklenemo, da *Ples v dežju* slovensko prestolnico prikazuje v izrazito nenaklonjeni luči. K takšnemu prikazu prispeva tudi Hladnikovo spogledovanje s pripovednimi konvencijami ekspresionizma. Za ta slog je namreč značilno odločno krivljenje realnosti v groteskne simbole, tako da Ljubljana v filmu na več mestih ne deluje zgolj sivo, temveč naravnost grozljivo.

5.6 Nočni izlet (Mirko Grobler, 1961)

Nočni izlet Mirka Groblerja z zgodbo o divji hišni zabavi, ki se konča tragično, opozarja na nevarnosti, ki naj bi jih prinašalo mladinsko sledenje zahodni popularni kulturi.

V filmu ljubljanskih ulic z izjemo dveh kratkih prizorov ni videti. Prvi od teh dveh prizorov se dogaja ponoči v bližini Šuštarškega mosta. Tu napeto dogajanje in visokokontrastna noirovska osvetlitev mesto konstruirata zlasti v duhu takrat priljubljenih francoskih gangsterskih filmov. Drugi prizor se odvija podnevi na trgu pred Križankami. Razen tega, da je v Ljubljani veliko starih hiš, ta prizor o mestu ne pove ničesar. Bolj so tako zgovorni interjerji. Poleg Festivalne dvorane, v kateri poteka večja plesna prireditev, so tu še tri stanovanja. V prvem živi družina junakovega dekleta. To stanovanje je staro in ne pretirano udobno. Iz konteksta je mogoče razbrati, da gre za stanovanje v starem mestnem jedru, v filmu pa poudarja zlasti nižji – delavski – status dekletove družine. Junak stanuje v blokovskem stanovanju. Oprema v njem je sodobna in sobe prostorne, vseeno pa nič v stanovanju ne presega običajnih bivanjskih standardov tistega časa. Tretje stanovanje je prizorišče razvratne nočne zabave. Za nas je pomembna zlasti podrobnost, da gre za prostorno in razkošno opremljeno meščansko stanovanje, kakršna so se gradila v Ljubljani v desetletjih pred komunističnim prevzemom oblasti leta 1945. Ta tri stanovanja drugo ob drugem sugerirajo, da so v tistem času v Ljubljani živeli pripadniki treh večjih razredov: delavskega, srednjega (uradniki, učitelji, pravniki in podobno) in višjega (komunistična elita, ki posnema življenjski slog predvojnega meščanstva).

Nočni izlet torej predstavlja Ljubljano zlasti v razrednih terminih. Ob gledanju filma se tako zdi, da komunistična oblast kljub svoji egalitarni agendi razrednih razlik ni uspela odpraviti oziroma se je sama zavihtela na položaj nekdanje meščanske elite in prevzela njen življenjski slog. Ključno pri tem je, da nova elita svoje otroke vzgaja na neprimeren način. Pomembno vlogo pri tem imajo očitno tudi škodljivi vplivi zahodne popularne kulture, kar pomeni, da je Ljubljana v *Nočnem izletu* videti zlasti kot tipično sodobno zahodno mesto: populacija je razredno razslojena, mladina se prepušča čarom popularne kulture, urbana tekstura je hladna in podobno.

5.7 Družinski dnevnik (Jože Gale, 1961)

Družinski dnevnik je satira o modernem življenju. Ker so sodobni življenjski ritmi v filmu obravnavani na zelo kritičen način, ne sme presenetiti, da je Ljubljana v tem filmu videti kot izrazito dinamično sodobno mesto. Nekoliko nenavadno je zgolj, da so filmarji to modernost posneli skoraj izključno v starem mestnem jedru, ki s svojo baročno arhitekturo sugerira vse prej kot hektičnost novih časov. Ne glede na to pa se je ekipi posrečilo oblikovati prepričljiv prikaz modernosti. Glavno zaslugo za to imajo »masovke« z množicami hitečih posameznikov, avtomobilov, kolesarjev, avtobusov in podobno, ki dajejo vtis, da se je tudi Ljubljana razvila v sodobno velemesto. Nekaj prizorov, ki so bili posneti pred novejšimi ozadji (Miklošičeva cesta, supermarket na Ajdovščini ipd.), ta vtis še krepí. Vseeno pa po drugi strani vidimo, da mesto komaj dohiteva razvoj: ljudje še vedno živijo v starih in sanitarno slabo urejenih stanovanjih. Težava je tudi, da stanovanj kljub intenzivni gradnji novih blokovskih naselij preprosto ni dovolj. O tem priča že usoda starejše hčerke, ki s svojim zaročencem nima možnosti, da bi si uredila stanovanjsko vprašanje. In končno, iz dogajanja je mogoče razbrati, da se novi bloki gradijo kar povprek – brez misli na dobrobit prebivalcev. Oče v družini, ki je v osredju dogajanja, se na primer bori proti gradnji novih blokov na otroškem igrišču.

Družinski dnevnik je posnet zelo konvencionalno: kadri so pregledni, montaža ni pretirano dinamična in podobno. Od formalnih značilnosti je tako v kontekstu pričujoče analize še najbolj pomembna podrobnost, da so film snemali poleti. Mestne ulice in trgi so namreč obsijani z močnim soncem, kar postavlja dogajanje v nekoliko lahkotnejšo perspektivo. K lahkotnejšemu tonu prispeva tudi žanrski okvir satire, vseeno pa je osnovno sporočilo filma jasno: Ljubljana je postala veliko mesto, ki se komaj spoprijema s posledicami modernizacije.

5.8 Minuta za umor (Jane Kavčič, 1962)

Minuta za umor je bila prva slovenska celovečerna kriminalka. Ozadje zapleta je sicer politično: junak, ki je po vojni pobegnil v tujino, ker so ga vsi obtoževali izdaje sošolcev, se po 18 letih vrne, da bi razkrinkal pravega zločinca.

Večji del filma je postavljen v nočni bar v Nebotičniku, kjer se junak sestane s štirimi preživelimi sošolci (eden od teh mora torej biti izdajalec) in profesorjem. Nočni bar v Nebotičniku je bil v tistem času edini te vrste v Ljubljani in se je tudi ponašal s slikovitim varietejkim programom (vključno z erotičnimi plesi). Modernistična notranja oprema Nebotičnika, širok spekter nastopajočih glasbenikov in plesalcev, svetovljanska klientela in podobno zagotavljajo, da je Ljubljana v filmu videti kot svetovljansko mesto – celo velemesto. K temu vtisu prispevajo tudi uvodni prizori, ko junak išče bivše sošolce po nekaterih takrat

najbolj urbaniziranih delih slovenske prestolnice (meščanske vile na Poljanah, Savsko naselje z množico novozgrajenih blokov ipd.). Še posebej močen je v tej smeri prizor, ko se junak vozi z avtomobilom po mestu: njegovo vožnjo spremlja sodobna jazz glasba, v ozadju pa je videti različne abstraktne urbane strukture, kot so podvozi, bloki, predori ipd. Oboje je bilo namreč značilnost poudarjeno urbanih francoskih novovalovskih filmov, tako da Ljubljana v *Minuti za umor* celo nekoliko spominja na novovalovski Pariz. In kočno, k izrazito urbanemu profilu filma prispeva tudi zadnji kader v filmu, v katerem inšpektor in njegov pomočnik iz Nebotičnika zreta na prebujajočo se Ljubljano. Tu gre za dvoje: prvič, pogled na mesto z visoke zgradbe mesto že sam po sebi preoblikuje v abstraktno urbano gmoto, in drugič, kamera je pri tem postavljena tako, da se rob kadra izogiba koncu mesta (Ljubljana ni tako veliko mesto, da bi segala, do koder vidi oko), zaradi česar nastaja vtis, da mesto kljub svoji relativni majhnosti v resnici nima konca oziroma da se razprostira še daleč naprej.

Minuta za umor torej Ljubljano prikazuje v prvi vrsti kot veliko mesto. Razlog za to so verjetno žanrske konvencije, saj so kriminalke po pravilu postavljene v velika mesta z gostimi urbaniimi teksturami. Ljubljana tako v *Minuti za umor* deluje veliko bolj urbano, kot je v katerem koli od prej obravnavanih filmov, pri čemer pa ta urbanost glede na morilski zaplet in druga nizkotna dejanja, ki smo jim priča v filmu, očitno ni ravno nekaj dobrega. Nekaj podobnega seveda velja tudi za dekadentno meščansko klientelo v Baru Nebotičnik, tako da je mogoče v tej povezavi film interpretirati tudi kot kritičen pogled preprostega delovnega človeka na bolj ali manj brezdelno mestno elito. O tem med drugim priča očitno nižji socialni status inšpektorja in njegovega pomočnika, ki v filmu predstavljata ne le formalno avtoriteto, temveč analitični in moralni zorni kot, s katerega gledalec spremlja dogajanje.

5.9 Lažnivka (Igor Pretnar, 1965)

Lažnivka pripoveduje o naivnem dekletu Branki, ki jo s hlinjenjem ljubezni skuša prevarati profesionalni slepar.

Film je v celoti postavljen v Ljubljano. Lokacije so različne in vključujejo tako ulice iz širšega mestnega središča (Komenskega, Beethovnova) kot tudi blokavska naselja v predmestjih (Savsko naselje, stolpnice ob Podmilščakovi ulici). Ključna značilnost filma v tej povezavi je, da Ljubljanec skoraj ne označuje: ulice so predstavljene na način abstraktnih urbanih pejsažev brez kakršnega koli posebnega profila. V uvodnem prizoru na primer vidimo ulico (Komenskega), po kateri se sprehajajo anonimni meščani, v ozadju so razmeroma neizstopajoče zgradbe, prijateljici, ki ju kamera spremlja, se pogovarjata in podobno. Nekaj takšnega velja tudi za interjerje, tako da je mogoče zaključiti, da *Lažnivka* slovensko pre-

stolnico predstavlja zlasti kot nekoliko hladno in odtujeno mestno teksturo. Ta vtis podpira tudi zgodba (o tolpi goljufov, ki velemestno osamljenost izkoriščajo za svoje prevarantske rabote), vendar zgolj do neke mere, saj se slepar na koncu pokesa in junakinji denar vrne. H konstrukciji Ljubljane kot neznačajnega sivega mesta prispeva tudi razmeroma neintenzivna nekontrastna fotografija (prevladovanje različnih odtenkov sive v barvni paleti).

5.10 Po isti poti se ne vračaj (Jože Babič, 1967)

Po isti poti se ne vračaj prikazuje predsodke, s katerimi se soočajo sezonski delavci iz Bosne na začasnem delu v Sloveniji. Dogajanje se zaplete, ko začne eden od teh »sezoncev« hoditi s slovenskim dekletom.

Glede na vsebino filma ne sme presenetiti, da je bil večji del filma posnet zlasti na različnih manj uglednih predmestnih lokacijah, kjer so se v tistem času zadrževali sezonski delavci. Med njimi so barakarsko naselje, kjer delavci spijo, gradbišče za Bežigradom, kjer delajo, in nekaj predmestnih gostiln, kjer se zabavajo. V filmu je videti tudi nogometni stadion (Ilirija v Šiški), kjer sezonski obiščejo nogometno tekmo, in neko predmestno ulico, kamor pridejo pomagati graditi hišo. Tudi interjerji so neugledni: notranjost barak, gostiln in starega železniškega vagona, kjer se zabavajo z lahkimi deklety, je umazana, slabo osvetljena in neudobna. K neprivlačnosti lokacij prispeva tudi naturalističen slog filma (snemanje pri naravni svetlobi, oblačni dnevi, ponošene obleke in podobno), tako da je Ljubljana v celovečercu videti kot zelo groba urbana tekstura. Vseeno pa je iz pripovedi jasno, da gre zgolj za svet sezonskih delavcev, in ne za Ljubljano nasploh, zaradi česar lahko ugotovimo, da *Po isti poti se ne vračaj* s svojim neprizanesljivim izborom različnih zanemarjenih lokacij slovenske prestolnice ne prikazuje kot umazano in neprivlačno mesto kar počez. Prej gre za to, da poskuša opozoriti na hrbtno stran slovenskega gospodarskega razvoja. Ta hrbtna stran je seveda izkoriščanje sezonskih delavcev iz drugih (bivših) jugoslovanskih republik, tako da lahko Babičev celovečerec v prvi vrsti razumemo kot delo, ki Ljubljano prikazuje kot mesto izrazite dvojnosti: po eni strani gre za hitro razvijajočo se prestolnico, po drugi pa za mesto, ki lahko tako hitro raste zgolj zaradi izkoriščanja delavcev na začasnem delu, ki jih Slovenci za povrh še močno prezirajo. Razmeroma visokokontrastna fotografija in dramatična glasba tovrstne vsebinske poudarke le še stopnjujeta.

5.11 Na papirnatih avionih (Matjaž Klopčič, 1967)

Film *Na papirnatih avionih* je posnel mladi Matjaž Klopčič. Tako kot Boštjan Hladnik pred njim se je tudi Klopčič študijsko izpopolnjeval v Parizu in ob vrnitvi v Slovenijo začel snemati filme v novovalovskem slogu. Dogajanja v filmu ni veliko,

saj gre v prvi vrsti za raziskovanje možnosti upodobitve »stanja misterioznega občutja ljubezni« (Klopčič v Kolšek 2012: 153).

V skladu s tovrstnim pripovednim izhodiščem so *Papirnatavi avioni* bolj kot ne zgolj lirična meditacija. Ljubljana je v filmu posledično videti kot zelo romantično mesto, vendar ne na prvo žogo. Film je namreč posnet v dinamičnem novovalovskem slogu, ki vsaj načelno nima časa za pretirano občudujoče posnetke ozadij, toda v *Na papirnatih avionih* so kadri vseeno skrbno zasnovani oziroma so celo močno stilizirani. Da je Ljubljana kljub dinamičnemu filmskemu jeziku videti kot slikovito starinsko mesto, je zasluga tudi nežne ljubezenske zgodbe in zasanjane glasbene spremljave, saj v tem okviru tudi nekoliko zanemarjene stare zgradbe v središču mesta, pred katerimi teče dogajanje, delujejo privlačno. H konstrukciji Ljubljane kot neke vrste romantične idile prispeva tudi izbor lokacij. Med temi so Tromostovje, Moderna galerija, Mestni trg, Trg narodnih herojev, križišče pred Pošto, Tivoli, kavarna Union, meščansko stanovanje, baletna šola in podobno. Gre namreč za zbirko najbolj slikovitih in pogosto tudi turistično najbolj eksploatiranih delov mesta. Če k omenjenemu prištejemo še občudujoč flyover posnetek stare Ljubljane, lahko zaključimo, da je Klopčič *Papirnatavi avione* posnel na najbolj privlačnih ljubljanskih lokacijah, pri čemer ni nepomembno, da v teku celotnega filma velikih blokovskih predmestij, ki so rastle v tem času, sploh ni videti. Slovenska prestolnica posledično v filmu deluje zlasti kot lirična razglednica iz preteklosti: mesto z lepimi starimi zgradbami, slikovitimi pejzaži in veliko starinske patine.

5.12 Sedmina (Matjaž Klopčič, 1969)

Tudi *Sedmino* je posnel Matjaž Klopčič. Film prikazuje generacijo mladih maturantov, ki so morali ob italijanski okupaciji Ljubljane leta 1941 hitro odrasti in začeti sprejemati pomembne odločitve.

Sedmina je v večjem delu postavljena v staro Ljubljano. Med lokacijami so (današnja) Cankarjeva cesta, Tivoli, Mestni trg in Šušarski most, posebnost filma pa je, da je bil v pomembnem delu postavljen tudi v eno najstarejših ljubljanskih predmestij, Trnovo, ki je bilo pred tem redko predmet filmskih obravnav. Tu namreč stanujeta junaka, Niko in Marija. Več prizorov je bilo posnetih tudi v Trnovskem pristanu, kjer ima Marijina družina manjšo leseno hiško. Za *Sedmino* je v splošnem značilna zlasti neke vrste dvojnost. Po eni strani gre za delo, ki ga prežema zvrhana mera nostalgije po predvojni Ljubljani, po drugi strani gre hkrati za napeto pripoved o mladih ljubljanskih ilegalcih. Ljubljana v filmu posledično zveni zlasti v teh dveh legah. Nekateri prizori, sploh tisti, ki se dogajajo pred vojno, so poudarjeno lirični in zasanjani, tako da Ljubljana deluje podobno kot v filmu *Na papirnatih avionih*, se pravi kot nekoliko zanemarjeno, vseeno pa

hkrati tudi prikupno starinsko mesto. Poleg teh je v filmu še kar nekaj akcijskih prizorov. Med njimi je znameniti prizor streljanja pred Moderno galerijo, v katerem Ljubljana deluje kot razmeroma gosta in hladna urbana tekstura, skratka kot razmeroma konvencionalno ozadje akcijskih filmov.

Nekaj posebnega je stanovanje Nikove družine. Ker je bila ena od intenc Bena Zupančiča, avtorja literarne predloge, po kateri je bil film posnet, »obsodba malomeščanskega življa, zaverovanega v svoj mali svet« (Šimenc 1981: 802), je stanovanje prikazano kot hladno in utesnjujoče. S takšno konstrukcijo je Klopčič poskusil poudariti ozkost starejše generacije oziroma Zupančičevo sugestijo, da se leta 1941 mladina ni uprla zgolj tujemu okupatorju, temveč tudi samozadostni vrtičkarski mentaliteti svojih staršev. V praksi pa ta element nekoliko komplicira splošno podobo Ljubljane v filmu, saj je slovenska prestolnica posledično videti kot prikupno starinska in zato hlo starinska hkrati, obenem pa kot mesto, ki je včasih veliko, včasih pa tudi majhno.

6 Ugotovitve

Analiza prikazov Ljubljane v slovenskem celovečernem igranem filmu v obdobju med letoma 1945 in 1969 je pokazala, da so slovenski filmarji Ljubljano obravnavali v zelo različnih vsebinskih in slogovnih okvirih. Slovenska prestolnica je v analiziranih filmih posledično videti na zelo različne načine. Eden od razlogov za to raznolikost je verjetno že vzorec: ker smo v analizo vključili filme iz razmeroma širokega časovnega okvira, se v vzorcu pojavljajo filmi, ki so nastali v dokaj različnih heterogenih družbenih, proizvodnih in navsezadnje tudi estetskih kontekstih. Velika raznovrstnost prikazov Ljubljane v tem kontekstu niti ni presenetljiva, tako da bi bilo morda bolje, če bi se pri analizi osredotočili na zgolj katero od obdobij znotraj tega časovnega okvira. Težava je edino, da se v Sloveniji v prvih desetletjih po vojni ni snemalo veliko (povprečje sta bila eden do dva celovečerca na leto). To namreč pomeni, da filmov o Ljubljani znotraj teh krajših obdobij ni več kot le nekaj, tako da bi vzorec z zgolj nekaj filmi verjetno več povedal o vsebinskih in slogovnih preferencah posamičnih režiserjev (v povojnem obdobju na primer Franceta Štiglica) kot o nacionalni kinematografiji nasploh. Povedano z drugimi besedami: iz zgolj nekaj primerov je težko posploševati, ob poskusih razumevanja strukturnega položaja Ljubljane v slovenskem simbolnem imaginariju pa nas zanima ravno morebitna bolj splošna senzibilnost. V skladu s tem raziskovalnega okvirja nismo ožili, je pa res, da zelo veliko sorodnosti pri prikazih Ljubljane v tem okviru ni bilo mogoče razbrati.

Kljub vsej raznolikosti je pri prikazih Ljubljane mogoče prepoznati vsaj dva skupna imenovalca. Prvi zadeva podrobnost, da je večina obravnavanih filmov

pri svojih prikazih Ljubljane osredotočena zlasti na staro mestno jedro. Iz tega lahko sklepamo, da je bilo ljubljansko mestno središče v obravnavanem času poleg prostorskega tudi pomembno simbolno središče mesta. Drugi skupni imenovalec je strah pred modernizacijo oziroma urbano gostoto, ki jo ta prinaša. Na to prvino sklepamo iz dveh vrst pristopov k filmski konstrukciji Ljubljane v vzorcu.

Najprej so tu filmi, ki Ljubljano prikazujejo v naklonjenih tonih, se pravi kot privlačno in prijetno mesto. Ključno pri tem je, da se pri tej konstrukciji skoraj v celoti izogibajo kakršnih koli označevalcev modernizacije. Konkretno gre tu za Čapovo Vesno in Klopčičev celovečerec *Na papirnatih avionih*, ki slovensko prestolnico predstavljata kot slikovito starinsko mesto, ki se ga modernizacija še praktično ni dotaknila. Vtis, ki nastaja, je torej, da je Ljubljana slikovito in privlačno mesto, če se osredotočimo zlasti na njeno staro baročno jedro oziroma, natančneje, pod pogojem, da iz enačbe izvzamemo vse tisto, kar je prinesla modernizacija.

Druga skupina filmov je do modernizacije kritična tudi eksplicitno. V mislih imamo filme, ki so postavljeni v sodobno Ljubljano: *Veselico*, *Ples v dežju*, *Nočni izlet*, *Družinski dnevnik*, *Minuto za umor*, *Lažnivko* in *Po isti poti se ne vračaj*. V vseh teh filmih namreč vidimo tudi nova blokovska naselja, povečan promet na cestah, hitre življenjske ritme, odtujenost posameznikov in druge značilnosti, ki jih običajno povezujemo z modernizacijo. Ključno pri tem je, da so vse te prvine v omenjenih filmih postavljene v narativne okvire, ki jih prikazujejo kot nekaj slabega. V *Veselici* so nova blokovska naselja rezervirana zgolj za partijsko elito, v *Plesu v dežju* posamezniki med seboj ne zmorejo več vzpostaviti niti minimalnega človeškega stika, v *Nočnem izletu* se mladi v svetu vseprisotne zahteve po zabavi za vsako ceno ne znajdejo, v *Družinskem dnevniku* so sodobni življenjski ritmi popolnoma razkrojili družinske vezi, v *Minuti za umor* pod bleščečo površino novih časov tlijo stara sovraštva in sebični individualizmi, v *Lažnivki* so nova blokovska naselja prostor brezobzirne borbe za denar in ugled, film *Po isti poti se ne vračaj* pa zelo jasno sporoča, da cena za razvoj Ljubljane plačujejo zlasti izkoriščani delavci iz drugih jugoslovanskih republik na začasnem delu v Sloveniji.

Obe vrsti filmov napeljujeta k ugotovitvi, da je v slovenskih celovečernih filmih v obravnavanem obdobju prisotna vsaj mera nelagodja nad spremembami, ki jih prinaša modernizacija. Ta ugotovitev je še toliko pomembnejša, če analizirane filme beremo v kontekstu drugih domačih celovečercer. Dejstvo namreč je, da Ljubljane v slovenskem filmu razmeroma dolgo sploh ni bilo mogoče videti. Prvi slovenski celovečerni film, *V kraljestvu Zlatoroga* (Janko Ravnik, 1931), se v Ljubljani vsaj začne (preden se junak odpravi na Triglav), potem pa je sledilo kar pet celovečercer, ki so bili postavljeni na podeželje, in eden, ki je bil postavljen

v Trst, tako da je prvi domači film, ki je v večjem delu postavljen v Ljubljano, *Vesna*, prišel v kinematografe šele leta 1953 – pa še tega je posnel tujec (Čeh František Čap) po motivih nekega češkega filma (*Pred maturitou* (Pred maturo) (Svatopluk Innemann in Vladislav Vancura, 1932)) (glej Stanković 2013: 114). Tudi naslednji film, ki je postavljen v Ljubljano, je režiral Čap (*Trenutki odločitve*), potem pa je sledilo še pet filmov, ki so bili postavljeni na podeželje. Prvi povsem slovenski film, ki je v večjem delu (približno tretjina filma) postavljen v slovensko prestolnico, *Dobri stari pianino*, je bil tako posnet šele leta 1959, se pravi skoraj 30 let po začetku snemanja domačih celovečercov. Tudi s tega zornega kota se poraja vtis, da je v Sloveniji tistega časa prevladovala mera strahu pred modernizacijo, saj domačih filmov, ki bi bili postavljeni v večje mesto – prostorski simbol modernosti – v Sloveniji dolgo sploh ni bilo, ko pa so se v šestdesetih letih 20. stoletja vendarle začeli pojavljati v večjem številu, so različne prvine modernizacije pretežno obsojali. Povedano drži še toliko bolj, če upoštevamo, da je bil v tem desetletju posnet en sam slovenski celovečerec, ki je bil postavljen v kakšno drugo večje slovensko mesto (gre za *Akcijo Janeta Kavčiča* (1960), ki se dogaja v Celju).² Vsi ostali so bili postavljeni v manjša mesta ali na podeželje.

Če torej upoštevamo, da je bilo slovenskih filmov, ki so bili postavljeni v večja mesta, malo in da se v večini od teh označevalci modernizacije pojavljajo v pretežno negativnih kontekstih, lahko sklepamo, da prikazi Ljubljane, kot smo jih prepoznali v analizi, izkazujejo zlasti dobro mero nelagodja ob modernizaciji in urbanizaciji. Kot da bi si slovenski filmarji želeli, da bi Ljubljana za vedno ostala majhna provincialna prestolnica, samovšečno zagledana v lasten baročni popek.

Takšen odpor do modernizacije je še posebej zanimiv glede na to, da je bila slovenska kinematografija v tistem času državna: filme so snemali izključno v dveh državnih filmskih podjetjih (Triglav film in Viba film). Če je namreč oblast takoj po prevzemu oblasti zagnala proces pospešene modernizacije države, bi bilo pričakovati, da bi državna kinematografija ta proces podpirala, naša analiza pa kaže, da očitno ni bilo tako. Kako bi bilo torej mogoče interpretirati takšno odstopanje od uradne politike? Razloga sta vsaj dva. Prvi je povezan z že omenjeno odločitvijo jugoslovanske oblasti z začetka petdesetih let, da se bo iz projekta velikodušne podpore domači filmski industriji umaknila, saj je to pomenilo tudi konec strogega ideološkega nadzora filmske proizvodnje. Domači filmarji so od takrat naprej lahko snemali filme bolj ali manj po lastnih presojah, tako da tudi različna odstopanja od državnih politik niso bila nemogoča.

2. Izjema je do neke mere tudi *Zarota* Francija Križaja iz leta 1964, ki je bila delno posneta v Velenju, vendar tudi ta izjema ni povsem čista, saj se film nanaša na anonimno tuje okolje.

Drugi možni razlog za odklanjanje modernizacije v analiziranih filmih je povezan s slovensko kulturno zgodovino. Tu gre zlasti za etnične specifikke prostorske poselitve, konkretno za dejstvo, da so do začetka 20. stoletja Slovenci pretežno živeli na podeželju, medtem ko so bila mesta v nemajhni meri tuja oziroma potujčena (še posebej na Štajerskem in Primorskem) (gl. Cvirn 1998). V mestih so bili pretežno slovenski zlasti nižji sloji, stvari pa so se prvič korenito spremenile šele po koncu prve svetovne vojne, ko je ob nastanku Kraljevine SHS del tujega meščanstva emigriral, vsaj del pa se je tudi poslovenil. Še pomembnejša prelomnica je bil konec druge svetovne vojne, ko je večina preostalih tujcev bodisi pobegnila bodisi bila pregnana ali celo pobita (gl. Kregar 2009: 148–151; Troha 2012: 289–295). Zaradi političnih prepričanj ali strahu pred partizanskim maščevanjem se je po vojni izselil tudi del slovenskega meščanstva. Namesto vseh teh so v mesta prišli priseljenci s podeželja, kar je v praksi pomenilo, da je slovenska mestna kultura kmalu po vojni poleg socialističnega začela pridobivati tudi vse bolj kmečki značaj (najizraziteje se je spremenil kulturni profil tistih mest, ki so bila nekoč pretežno tuja: Piran, Izola, Koper, Celje, Maribor in Ptuj). Ključno pri tem je, da je vzporedno s tovrstnimi demografskimi premiki prišlo tudi do prevlade podeželskih vrednot: strahu pred spremembami, drugačnostjo, urbano gostoto in podobno. O tem pričajo različne še aktualne slovenske navade, kot so pogosto obiskovanje sorodnikov na podeželju, ljubezen do narave, bežanje iz mest ob koncih tedna, priljubljenost domače pridelane hrane, neizdelanost pravil meščanske vljudnosti (primer: ko se ljudje srečajo, praviloma ne vedo, ali naj se samo pozdravijo, si sežejo v roke, tudi poljubijo (dvakrat, trikrat?) ipd.), opazna odsotnost kompleksnejših simbolnih artikulacij v oblačilni kulturi (prevladovanje preprostih in funkcionalnih oblačil) in podobno, zgovorni pa so tudi rezultati nekaterih raziskav, ki kažejo ravno na nelagodje v urbanosti. Matjaž Uršič in Marjan Hočevar sta na primer v svoji raziskavi (2007) ugotovila, da je za slovensko bivanjsko kulturo značilna zlasti visoka mera protiurbanosti.

S tega zornega kota lahko torej odklonilen odnos do modernizacijskih procesov, ki smo ga prepoznali v analizi, interpretiramo kot izraz širših sistemov vrednot, ki so bili značilni za Slovenijo v obravnavanem obdobju. Tu gre v prvi vrsti za odklonilen odnos do urbanosti, ki izhaja iz slovenske zgodovinske izkušnje. Če tej interpretaciji dodamo podrobnost, da se je oblast na začetku petdesetih let umaknila iz domače filmske industrije, lahko sklepamo, da so slovenski filmarji kmalu začeli snemati filme zlasti v skladu z lastnimi presojami in vrednotami. Ker so bile te med drugim očitno zaznamovane tudi s slovenskim nelagodjem v urbanem okolju, je to v praksi pomenilo, da so Ljubljano prikazovali zlasti s tega zornega kota: bodisi kot prikupno starinsko mestece, ki je prikupno zgolj, dokler je majhno in starinsko, bodisi kot hladno in odtujeno velemesto, ki je v procesu hitre povojne rasti in modernizacije izgubilo dušo.

Se pa v tej povezavi postavlja vprašanje politične subverzivnosti. So bili takšni prikazi le bolj ali manj apolitičen izraz slovenskih protiurbanih oziroma zgolj napol urbaniziranih vrednot? Ali pa lahko takšen sistem reprezentacij razumemo tudi kot vsaj implicitno kritiko specifično socialistične modernizacije? Znano je na primer, da je v šestdesetih letih novi srbski film s svojimi nesentimentalnimi prikazi jugoslovanskega vsakdana oblast soočal z dejstvom, da je socialistična realnost zelo daleč od socialističnih idealov. To je dosegal zlasti tako, da se je pri prikazih urbanih krajin namesto na posledice socialistične modernizacije (na primer velika blokovska naselja, ki so rasla na robovih mest) osredotočal na prostore neenakomernega razvoja, kjer so ob trkih starega in novega nastajale številne »razpoke, skozi katere so padali posamezniki« (Heatherley 2012: 181). O motivih slovenskih režiserjev je težko soditi, toda kolikor je mogoče razbrati iz filmov samih, eksplicitno politična kritika v obravnavanih filmih ni bila mišljena. Izjema sta verjetno zgolj *Veselica*, ki je sploh prvi jugoslovanski film, ki si je drznil na socialistični vsakdan pogledati z mero kritičnosti, in morda še *Ples v dežju*, pri drugih pa se zdi, da izražajo zlasti politično bolj ali manj nevtralen strah pred gostim urbanim okoljem oziroma možnostjo, da bi Ljubljana postala čisto pravo vele mesto – metropolis.

Vendar pa stvari niso nikoli povsem preproste. To velja še posebej za tako kompleksne pomenske celote, kot so celovečerni filmi. Film *Na papirnatih avionih*, za katerega smo ugotovili, da Ljubljano v osnovi prikazuje kot slikovito starinsko mesto, se na primer začne s prizorom (na koncu se izkaže, da gre za reklamo), v katerem je slovenska prestolnica prikazana kot pravo vele mesto, pa ta podrobnost v njenem neposrednem narativnem kontekstu nikakor ni opredeljena kot kar koli slabega (film se v nadaljevanju resda hitro odmakne od takšnih prikazov). V skladu s tem zaključujemo, da podobe Ljubljane v analiziranem vzorcu filmov izkazujejo mero zadržanosti do modernizacije, da pa ta prvina ni popolnoma dominantna. Če kaj, je edina, ki jo je mogoče prepoznati kot dokaj konsistentno prisotno v večini – če že ne v vseh – obravnavanih delih. Da tu ne gre za naključje, priča tudi nadaljnji razvoj slovenske kinematografije, v prvi vrsti prevlada t. i. filmov dediščine v sedemdesetih letih. Gre za po slovenskih literarnih klasikah posnete celovečerce – najbolj znan film te vrste je *Cvetje v jeseni* (Matjaž Klopčič, 1973) –, ki življenje na podeželju v preteklosti resda prikazujejo kot težko, a ga z ljubečo rekonstrukcijo snovne dediščine, slikovito mizansceno, visoko stiliziranimi posnetki narave in podobno hkrati idealizirajo oziroma celo postavljajo kot neke vrste duhovno jedro slovenstva (več o tem Zorman 2007: 130–133; Stanković 2013: 361–363).

SUMMARY

Ljubljana is one of the most frequently used film locations in Slovenian cinematography. Besides many others, several most popular Slovenian feature films have been shot in this city. The question is, therefore, how exactly Ljubljana is depicted in the Slovenian films: in which interpretative frameworks, with which connotations, etc.

In the article, Slovenian feature films produced during the period of accelerated modernisation, triggered by the new communist government immediately after the end of the WWII, are analysed. More specifically, the analysis covers all 12 feature films that have been made in the period between 1945 and 1969 and are predominantly set in Ljubljana. These are *Vesna*, *Trenutki odločitve*, *Dobri stari pianino*, *Veselica*, *Ples v dežju*, *Nočni izlet*, *Družinski dnevnik*, *Minuta za umor*, *Lažnivka*, *Po isti poti se ne vračaj*, *Na papirnatih avionih* and *Sedmina*. The films are analysed using Barthesian semiology, which aims to discern various meanings of texts. It begins with detailed descriptions of signifying elements and proceeds with their interpretation.

Analysis of the 12 selected films shows that in the period covered in the article, Ljubljana is represented in a very diverse, but not an entirely arbitrary manner. Namely, various signifiers of modernisation are presented in negative contexts in all of the films, which are set in contemporary Ljubljana. More precisely, in films, where signs of modernisation are largely absent, Ljubljana appears to be a pleasant and beautiful city, whereas in films, where signs of modernisation are present, Ljubljana is presented as neurotic and alienated. It seems, therefore, that Slovenian filmmakers from the analysed period appreciated Ljubljana only as long as they were able to perceive or construct it as an old and small city.

The fear of modernisation and growth that could be discerned from such representations is rather surprising, given that, at the time, Slovenian cinematography was in the hands of the state (both Slovenian film studios from the analysed period, Triglav film and Viba film, have been established and financed by the state) and that the state strived to quickly modernise the country. Attempts at rapid modernisation were actually very common in the countries controlled by Communist Parties, but whereas in the other communist countries, state cinematographies usually supported the processes of rapid modernisation, in Slovenia, modernisation in general and large cities in particular (as the most obvious cultural manifestations of modernity) were not presented in an especially favourable light. This peculiarity could be explained in two ways. Firstly, it should be noted that in Yugoslavia, the state had withdrawn its previous generous support of the national cinematographies (in the former socialist Yugoslavia, all federal

republics had had their own studios) as soon as in the early 1950s. This created many financial problems for the producers, but it also meant that from that time on, the studios were not expected to necessarily actively support governmental policies. In this sense, various filmic expressions of the fear of modernisation – rather than its glorification – were not entirely impossible or even unusual.

Secondly, a degree of resistance against the processes of modernisation, which has been identified in the analysed films, could be also explained by the relatively low status of urbanity in Slovenian culture. This low status could be interpreted as a consequence of various settlement patterns, as, until the first half of the 20th century, Slovenians lived predominantly in the countryside. On the other hand, the cities in what is known as Slovenia today have been populated by other ethnicities to a significant extent, which means that they were often perceived as foreign among Slovenians, in all possible senses: the spatial, ethnic as well as the cultural sphere (the population in Slovenian cities used to be (and still is) more liberal than in the predominantly conservative countryside). The fear of modernisation, which implied the fast growth of cities and radical changes in life-styles, could therefore also be explained as a reaction to something that many Slovenians simply were not familiar with.

Literatura

- Balshaw, Maria in Kennedy, Liam (ur.) (2000): *Urban Space and Representation*. London: Pluto Press.
- Barker, Chris (2000): *Cultural Studies. Theory and Practice*. London: Sage Publications.
- Barthes, Roland (2000): *Myth today*. V S. Sontag (ur.): *A Roland Barthes Reader*: 93–149. London: Vintage.
- Centrih, Lev (2011): *Marksistična formacija. Zgodovina ideoloških aparatov komunističnega gibanja 20. stoletja*. Ljubljana: Založba /*cf.
- Cvirn, Janez (1998): *Nemci na Slovenskem (1848–1941)*. V D. Nečak (ur.): *»Nemci« na Slovenskem 1945–1951*: 53–98. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.
- Čatović, Almira (2018): *Kultni film Vesna in zgodbe njenih junakov*. Dostopno prek: <https://almiracatovic.wordpress.com/2016/08/06/kultni-film-vesna/> (1. 3. 2018).
- Gaughan, Martin (2003): *Ruttmann's Berlin: Filming in a »hollow space«?* V M. Shiel in T. Fitzmaurice (ur.): *Screening the City*: 41–57. London: Verso.
- Goulding, Daniel J. (2002): *Liberated Cinema. The Yugoslav Experience, 1945–2001*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hall, Stuart (2000): *The work of representation*. V S. Hall (ur.): *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*: 13–74. London: Sage Publications Ltd.
- Haynes, John (2003): *New Soviet Man. Gender and Masculinity in Stalinist Soviet Cinema*. Manchester in New York: Manchester University Press.

- Hatherley, Owen (2012): *Marxism and mud – Landscape, urbanism and socialist space in the Black wave*. V G. Kirn, D. Sekulić in Ž. Testen (ur.): *Surfing the Black Yugoslav Black Wave Cinema and Its Transgressive Moments: 180–212*. Maastricht: Jan van Eyck Academie.
- Kolšek, Peter (2012): *Matjaž Klopčič in (slovenska) literatura*. V A. Šprah (ur.): *Matjaž Klopčič. Eseji in pričevanja: 151–160*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Kregar, Tone (2009): *Vigred se povrne. Druga svetovna vojna na Celjskem*. Celje: Muzej novejšje zgodovine Celje.
- Luthar, Oto (1994): *Kako so Slovenijo učili Bivanja. Družboslovne razprave, X (17–18): 243–245*.
- Mennel, Barbara (ur.) (2008): *Cities and Cinema*. Abingdon: Routledge.
- Nichols, Bill (1999): *Dokumentarni načini reprezentacije*. V S. Popek, Simon (ur.): *Dokumentarni film. 8. mednarodni kolokvij filmske teorije in kritike: 10–41*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.
- Novak, Mojca (1991): *Zamudniški vzorci industrializacije*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.
- Ong, Aihwa (2004): *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham: Duke University Press.
- Orel, Nina in Golob, Tadej (2009): *Boštjan Hladnik Dostopno prek: http://www.playboy.si/branje/intervju/bostjan_hladnik-4930@1.aspx (17. 8. 2009)*.
- Petranović, Branko (1988): *Istorija Jugoslavije. Treća knjiga: Socialistička Jugoslavija 1945–1988*. Beograd: Nolit.
- Plantinga, Carl R. (2010): *Rethoric and Representation in Nonfiction Film*. Grand Rapids: Chapbook Press.
- Praznik, Katja (2016): *Paradoks neplačanega umetniškega dela. Avtonomija umetnosti, avantgarda in kulturna politike na prehodu v postsocializem*. Ljubljana: Sophia.
- de Saussure, Ferdinand (1997): *Predavanja iz splošnega jezikoslovja*. Ljubljana: ISH.
- Shiel, Mark in Fitzmaurice, Tony (ur.) (2003): *Screening the City*. London: Verso.
- Siegel, Allan (2003): *After sixties: Changing paradigms in representation of urban space*. V M. Shiel in T. Fitzmaurice (ur.): *Screening the City: 137–159*. London: Verso.
- Stanković, Peter (2013): *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma I.: Slovenski klasični film 1931–1988*. Ljubljana: Založba FDV.
- Stokes, Jane (2008): *How to Do Media and Cultural Studies*. Los Angeles: Sage Publications.
- Šimenc, Stanko (1981): *Beno Zupančič – velik prijatelj in tvorec slovenskega filma. Sodobnost, 29 (8–9): 799–808*.
- Škrabalo, Ivo (1998): *101 godina filma u Hrvatskoj*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
- Štefancič jr., Marcel (2005a): *Zadnji dnevi Františka Čapa*. Dostopno prek: <http://www.mladina.si/97885/zadnji-dnevi-frantiska-cap/> (1. 3. 2018).
- Troha, Nevenka (2012): *Fojbe v slovenskih in italijanskih arhivih*. V J. Pirjevec, Jože (ur.): *Fojbe: 253–296*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Uršič, Matjaž in Marjan Hočevar (2007): Protiurbanost kot način življenja. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Vodopivec, Peter (2006): Od Pohlinove slovnice do samostojne države. Ljubljana: Modrijan.

Zorman, Barbara (2007): Pripovedne funkcije likov slovenskih ekranizacij: preplet literarnih in filmskih smeri na slovenskem. Doktorsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Podatki o avtorju

Red. prof. dr. Peter Stanković

Oddelek in katedra za kulturologijo

Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

Kardeljeva pl. 5, 1000 Ljubljana

peter.stankovic@fdv.uni-lj.si