

---

# LEPE SLIKANICE: VPLIV LITERATURE NA SLOVENSKI FILM MED LETOMA 1948 IN 1991

---

Prispevek predstavi dejavnike, ki so v širšem smislu pogojevali razmerje med filmom in literaturo, v ožjem pa izbiro literarnih predlog in njihovo filmsko interpretacijo na Slovenskem med letoma 1948 in 1991, obenem pa nakaže prevladujoče tematske kategorije ekranizacij v tem obdobju.

## **Dejavniki izbire in interpretacije besedilnih predlog za film**

Znano je, da je slovenski film med letoma 1948 in 1991 nastajal pod močnim vplivom literature. Tega je, kot bom prikazala v nadaljevanju članka, mogoče zaznati v težnjah, da bi se film po literarnem vzorcu vzpostavil v vlogi nacionalno konstitutivne umetnosti. Razviden je v močni vlogi literatov, ki so nastopali prvenstveno v funkciji scenaristov in dramaturgov, pa tudi kot člani različnih vodstvenih odborov v filmskih organizacijah. Najočitneje pa se vpliv kaže v velikem deležu ekranizacij, filmov, ki so bili posneti po prej objavljenih literarnih delih, kar je tudi žarišče pričujočega besedila. Med letoma 1948 in 1991 je v Sloveniji nastalo 125 filmov, od tega 42 ekranizacij, torej dobra tretjina (Furlan 1994). Razmišljanje o omenjenem vplivu bom začela z vprašanjem, ali je mogoče določiti skupne motive, ki so pogojevali izbiro literarnih predlog za film v Sloveniji med letoma 1948 in 1991.

Preučevanje ekranizacij, ki se je doslej v okviru filmske teorije najbolj razvilo v angleško govorečem prostoru, se z dejavniki tovrstne izbire do nedavnega

ni posebej ukvarjalo, saj je največ pozornosti posvečalo t. i. vprašanju zvestobe, ki beleži odmike filmske priredbe od literarnega izvirnika; ta praviloma velja za umetniško izvirnejšega in kvalitetnejšega od filmske priredbe. Na nezadostnost take obravnave je v osemdesetih letih preteklega stoletja opozarjal Dudley Andrew, ki je pozival k »sociološkemu obratu« preučevanja ekranizacij (Andrew 1984/1999). V večjem obsegu pa se je pristop, ki ekranizacijski proces umešča v širši pojav medmedijskega prirejanja besedil, pri čemer skuša te procese razumeti v družbenem in zgodovinskem kontekstu, po drugi strani pa zajema tudi iz teorije intertekstualnosti oziroma intermedialnosti, uveljavil šele v novem tisočletju, najočitneje v študijah Linde Hutcheon (v monografiji *A Theory of Adaptation*, 2006) in Thomasa Leitcha (v članku *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*, 2003). Oba avtorja poudarjata, da je analiza vzrokov, ki pogojujejo izbiro določenega dela za nadaljnje preoblikovanje v literaturi ali drugih medijih, osrednjega pomena pri preučevanju priredb v gledališču, operi, filmu itd. Linda Hutcheon kot najpogostejši motiv za filmske priredbe literarnih besedil navaja tržne oziroma ekonomske razloge, na primer predvidevanje, da bo ekranizacija *bestsellerja* porodila »blockbuster« oziroma da je občinstvo s priredbo že obstoječega besedila že delno zagotovljeno. Zato so honorarji, izplačani slavnim pisateljem za odkup avtorskih pravic, zelo visoki, zlasti v primerjavi z zneski, ki jih izplačajo manj znanim avtorjem oziroma avtorjem komercialno manj uspešnih del; studii se namreč zavedajo velikega pomena tržno uveljavljenega pisateljskega imena za blagajniški izkupiček filma. Filmske priredbe tako film dodatno vključujejo v kontekst industrijske oziroma komercialne dejavnosti. Kot pomemben motiv Linda Hutcheon izpostavlja tudi kulturni kapital priredbe. Ta naj bi bil pogosto povezan s pedagoško dejavnostjo oziroma s seznamami šolskega čtiva. Teoretičarka nadalje omenja še politične vzroke – tu je mišljen družbeni oziroma politični komentar teksta ali diskurza, ki ga avtor prireja – ter osebne interese avtorjev, pri čemer piše o avtorjevem opredeljevanju do dela, ki ga prireja, npr. kot kritiko ali poklon avtorju predloge (Hutcheon 2006: 86–95).

Z ekranizacijami na Slovenskem se je doslej v največji meri ukvarjal Stanko Šimenc, zlasti v dveh monografijah: *Slovensko klasično slovstvo v filmu* (1979) in *Slovensko slovstvo v filmu* (1983). Tudi Šimenc uporablja primerjalno metodo oziroma ga v največji meri zanimajo odmiki filmske različice od literarnega dela. Obenem dokumentira kritiške odzive na film. Čeprav navaja tudi nekatere podatke o nastajanju filmskih priredb, se s konkretnimi motivi za tovrstno izbiro ukvarja v manjši meri. Med splošnimi razlogi za ekranizacije izpostavlja naslednje: »mimetičnost« besedila, s čimer je mišljena dramska zasnova romana ali kratke zgodbe oziroma večja prisotnost dialogov ter opisov dejanja v besedilu; sodobnost oziroma »bližina besedila našemu času«; popularnost besedila ter osebne afinitete režiserja do besedila (Šimenc 1979: 37). Na tem mestu bi si dovolila kritiko navedene Šimenčeve ugotovitve; kot bom nakazala v nadaljevanju, so slovenske ekranizacije praviloma upodabljale preteklost, zato pravzaprav ni res, da je »bližina našemu času« pripomogla k hitrejši filmski realizaciji literarnega dela; osebne želje režiserjev po ekraniziranju kakega ljubega jim besedila, zlasti sodobnega, so v večini primerov ostajale neizpolnjene. Od naštetih motivov je v okviru slovenske

produkcije ekranizacij 1948 in 1991 nemara najpomembnejša vrednost, ki si ga je besedilo pridobilo z umestitvijo v literarno zgodovino.

Prednost pri izbiri za ekranizacijo so imela besedila, ki jih je literarna zgodovina že uvrstila v nacionalni kanon. Motivi za ekranizacije torej niso bili pogojeni s tržnimi, temveč z nacionalnimi oziroma političnimi interesi; v smislu ekraniziranja tiste klasične literature, ki je prispevala k ustvarjanju slovenske identitete. Slovenski film je bil v omenjenem obdobju pojmovan kot del jugoslovanske kinematografije. Čeprav so bili centralizacijski pritiski Beograda zlasti sredi štiridesetih let preteklega stoletja precej močni, so »botri slovenskega filma«,<sup>1</sup> konec štiridesetih let le dosegli zakonsko potrditev kinematografske proizvodnje na republiški ravni; v planu prve petletke (1947–1953) je predvidenih pet slovenskih filmov (Brenk 1980). S tem je bil ustvarjen temelj, na katerem se je lahko tudi slovenski film, kot prej literatura, oblikoval kot nosilec utemeljevanja slovenskega naroda.

Kot večina evropskih kinematografij je tudi slovenska v drugi polovici 20. stoletja v pretežni meri temeljila na sistemu državnega (oziroma republiškega) subvencioniranja. V obdobju, ki ga preučujem, pa je bila še posebej pogojena s političnim vplivom, in sicer na podoben način kot literarna produkcija, ki je v tem času podvržena političnemu nadzoru nad pretokom idej in usmerjana z nagradami in sankcijami (Dović 2007). Ta institucionalni kontekst je kinematografijo določal v dveh smereh. Po eni strani se je izražal v neposrednem pogojevanju filmskih vsebin in repertoarja z ideologijo politične oblasti. Obenem pa je republika podpirala tudi razvoj umetniških, estetskih razsežnosti filmov, kar naj bi dokazovalo visoko razvitost njenih kulturnih institucij in ji dvigovalo vrednost doma in v tujini. V nadaljevanju bosta podrobneje predstavljeni obe smeri republiškega vpliva; znotraj tega bo posebej poudarjen vpliv literature na film.

### **Politični nadzor nad filmom**

Pomemben kanal političnega vpliva je bila izbira literarnih in scenarističnih predlog; realizacija filma je bila pogosto odvisna od »politične ustreznosti« avtorja besedilne predloge, posebno prednost pri pridobitvi finančne podpore za snemanje pa so imele priredbe kanoniziranih literarnih del.

Usoda scenarijev v slovenski, pa tudi jugoslovanski kinematografiji je bila v veliki meri odvisna od različnih odborov, na primer umetniških in dramaturških oddelkov filmskih podjetij ter programskih in filmskih svetov.<sup>2</sup> Aleš Gabrič piše o zakonodaji, sprejeti sredi petdesetih let 20. stoletja, ki je uvedla t. i. družbeno upravljanje

<sup>1</sup> Tako France Brenk poimenuje Rudolfa Mencino, Ferda Kozaka, Borisa Zihlerla, Prežihovega Voranca, Lidijo Šentjerc, Leva Modica, Filipa Kumbatoviča – Kalana, Josipa Vidmarja in Edvarda Kardelja (Brenk 1980: 120–125).

<sup>2</sup> Ti so bili zelo številčni; Vitomil Zupan poroča, da je srbski režiser in scenarist Žika Mitrovič v začetku šestdesetih let naštel 240 različnih jugoslovanskih organov, pristojnih za odločanje o filmu (Zupan 1965/1988: 119).

kulturnih ustanov, in sicer upravne odbore, v katerih so nad predstavniki kolektiva številčno prevladovali predstavniki ustanovitelja, torej republiške oblasti, ki je zato imenovala večino članov vodstva kulturnih ustanov, obenem pa sta Zveza komunistov in Socialistična zveza delovnega ljudstva vodili in nadzirali izbor kandidatov. Upravni odbori so imeli tudi neomejen nadzor nad kulturnim repertoarjem posameznih ustanov (Gabrič 2008: 68–69). Omenjeni odbori so bili v veliki meri sestavljeni iz ljudi, ki so bili prvenstveno zavezani literaturi, sicer pa pogosto filmski laiki.<sup>3</sup>

Eden najočitnejših primerov onemogočanja ekranizacij po literarnih delih politično nezaželenih avtorjev je usoda Kocbekove novele *Črna orhideja*, leta 1951 objavljene v zbirki *Strah in pogum*. Znano je, da sta zaradi problematične reprezentacije NOB-ja publikacija in njen avtor doživela anatemo, ki so jo povzročile kritike, naročene s strani partije. Boštjan Hladnik je že kmalu po objavi na osemmilimetrskem traku pripravljajl ekranizacijo te novele, vendar je od snemanja odstopil, ker je bilo »prenevarno« (Hladnik 2004: 66). V Kocbekovem pismu iz leta 1961 je mogoče najti podatek, da je želel novelo filmsko poustvariti Jože Babič (Kocbek 1984: 97). Besedilo je doživelo ekranizacijo šele leta 1989, ko se je sistem političnega nadzora tik pred razpadom socialistične Jugoslavije začel krhati, in sicer kot televizijski film. Režiral ga je Matjaž Klopčič.

Kot že omenjeno, je bil scenarij pomemben kanal političnega nadzora nad filmom – posebej v prvih povojnih desetletjih. Razpis za scenarij za prvi slovenski film so poslali neposredno naslednjim pisateljem: Mateju Boru, Bratku Kreftu, Jušu Kozaku, Cirilu Kosmaču, Mišku Kranjcu, Vitomilu Zupanu, Prežihovemu Vorancu, Igorju Torkarju, Francetu Bevku, Sergeju Vošnjaku, Miletu Klopčiču, dr. Ferdu Kozaku in dr. Metodu Mikužu, čeprav še nihče od njih ni imel izkušenj s to besedilno zvrstjo (Brenk 1979: 105). Naposled, piše Štiglic, je v »kisljabolko scenaristike« ugriznil Ciril Kosmač. Vendar pa je njegov scenarij nastajal v kolektivnem duhu:

Kosmač je potem (za film *Na svoji zemlji*) napisal obširnejšo zgodbo, ki so jo vzele v roke skrbne babice (bilo jih je več kot pri kateremkoli porodu na Slovenskem), da izdelajo scenarij za film. Da pisatelj pri tem ne bi preveč trpel, smo pisali bolj skrivaj. Za zagotovitev »linije« pa nam je bil dodeljen komisar, ki je resno spraševal »Kaj pa OF? Kaj pa partija? Ali je šla tod kurirska pot?« /.../ Na srečo smo se zvesto držali pisateljevega teksta, tako da nam je pozneje Kosmač naše fabulativne in dramaturške transakcije napisal po svoje in jim dal pravo vrednost. (Štiglic 1983: 144.)

Dokumentirano je tudi politično vmešavanje v scenarij Františka Čapa *Krvava reka*, iz katerega je nato nastal film *Trenutki odločitve* (1955). Aleš Gabrič tako poroča, da se vodstvo ZKS ni strinjalo s scenarijem in da je preko svojih ljudi v filmskem svetu poskušalo doseči njegovo spremembo, čeprav je takrat snemanje

<sup>3</sup> Gl. tudi opombo Vitomila Zupana o sestavi tovrstnih organov v razdelku o scenaristiki in Brenkov seznam »botrov slovenskega filma«, v katerem prevladujejo pisatelji in literarni kritiki.

že potekalo. Kot najbolj problematičen element pripovedi Gabrič navaja moralno dilemo protagonista, dr. Korena, ki uboja domobranca po lastnem etičnem kodeksu ne more upravičiti z družbeno ali ideološko »škodljivostjo« umorjene osebe (Gabrič 1995: 100). Gabrič poroča, da je filmski svet na sestanku 7. aprila 1955 iz scenarija črtal tista mesta, kjer so bili partizani prikazani kot »zeleni kader«, domobranci pa kot urejena vojska, ki je delovala tudi brez nemške komande. Zahtevali so večjo prisotnost Nemcev, da bi bile bolj razvidne razmere okupacije in da bi bili spopadi med partizani in Nemci, ne pa partizani in domobranci, ki niso smeli biti prikazani kot vojaška formacija. Filmski svet je zahteval še zamenjavo imena 'organizacija' s Fronta, da bo jasno, da gre za OF, in nov naslov filma. Posebej pa so zahtevali črtanje zdravnikove moralne dileme, ker je umoril človeka. Nekatere že posnete prizore naj bi posneli znova, in to v »popravljeni verziji« (Gabrič 1995: 100–101). V dokumentarcu *Franta – filmski oče neke mladosti* režiserja Slavka Hrena, je František Čap povedal, da je bilo snemanje filma *Trenutki odločitve* ustavljeno po enajstih dneh, ker sta mu Matej Bor in Ciril Kosmač očitala, da ne razume miselnosti slovenskega človeka med vojno. Očitno je torej, da je politični vpliv najbolj intenzivno nadzoroval ustvarjanje filmske podobe o narodnoosvobodilni borbi. Ta je nastajala na podlagi »literarne zgodbe« o tem delu slovenske zgodovine oziroma po vzorcu že uveljavljenih tematskih poudarkov (npr. uporništva, junaškega in požrtvovalnega delovanja partizanov in njihovih civilnih zaveznikov) in potlačitev (v zgodnejšem partizanskem pripovedništvu je tako v opisih partizanskega delovanja odsotno ubesedovanje strahu, v prikazih nemških in italijanskih vojakov ter domobrancev pa ni zaznati nikakršne pozitivne kvalitete) v omenjeni prozi (gl. tudi Bernik in Dolgan 1988).

Nadzor nad jugoslovanskim filmom se je zaostрил po koncu študentskih protestov leta 1968 in se nadaljeval v sedemdeseta leta preteklega stoletja.<sup>4</sup> Dolgo obdobje cenzure, ki je oscilirala od strožje do bolj permisivne, je naposled pripeljalo do »ideološke zmede« – kot je pomanjkanje cenzurnih pravil konec sedemdesetih let 20. stoletja opredelil Franček Rudolf (Rudolf 1977/1988: 295). Podobno odsotnost »institucionalne cenzure« na področju gledališča v Jugoslaviji opaža Aleksandra Jovičević. Po eni strani to pripisuje dejstvu, da sta si politično moč v državi med seboj podajali konzervativna in liberalna frakcija, pri čemer se je politična klima pogosto menjala, po drugi strani pa federativni ureditvi države, ki je spodbujala tekmovanje med republiški partijskimi elitami (Jovičević 2008: 82–83).

Nedvomno so imele nekatere tematike in vsebine pri izbiri scenarijev ter literarnih predlog za filmsko realizacijo posebno prednost. Kot je razvidno iz govora Mateja Bora na ustanovnem srečanju slovenskih filmskih delavcev leta 1950, naj bi skrb za vnašanje primernih tem v kinematografijo pripadla v prvi vrsti scenaristom. Med pomembnimi vsebinami tako Bor našteva naslednje: partizansko oziroma

<sup>4</sup> Boštjan Hladnik (2004: 68) poroča o tovrstnih težavah pri snemanju filma *Bele trave* (1976): »Celo scenarist Branko Šoemen je moral hoditi dvakrat na teden na razgovore. Nihče ni smel nositi kavbojčk, v kmečki hiši ni smelo biti bogkovega kota, zunaj ni smelo biti cerkve, nihče ni smel biti gol. In potem sem posnel par, kako hodi oblečen spat! Svinčena sedemdeseta!«

»enobejevsko« snov – Bor poudari, da na to temo še ni velikega filma –, nadalje »življenje množic, ki zavestno, požrtvovalno, junaško grade socializem v naši državi« (Bor 1950/1988: 28). Izpostavi tudi potrebo po filmskem prikazovanju narodne preteklosti, pri čemer naj bi se scenaristi naslonili na klasična dela slovenske književnosti. Nekoliko v nasprotju s splošnimi težnjami slovenske filmske politike apelira tudi na razvijanje žanrske pestrosti in pri tem izpostavi komedijo in mladinski film (Bor 1950/1988: 28).<sup>5</sup> Prioriteta pri upodabljanju naštetih tematik se je ohranila tako rekoč do konca obravnavanega obdobja. Iz poročila o izbiri natečaja za celovečerni film, ki ga je leta 1976 razpisala Viba, je razvidno, da so bile v navodilih scenaristom posebej »predpisane« naslednje tematike: NOB (s poudarkom na okupirani Ljubljani), »sodobnost (s poudarkom na ženskem liku in športnem filmu), komedija, mladinski film in eksperimentalni film (Godnič 1976: 15). Ponovno je torej mogoče potrditi vrhunsko prioriteto partizanske tematike in t. i. klasične literature pri izbiranju predlog za film.

Kot piše Rapa Šuklje v eseju *Zgodovinska snov in slovenska narodna kinematografija*, je bil leta 1953 namesto sprva predvidenih projektov *Visoška kronika*, *Samorastniki* ter *Prešeren* kot prvi film, posnet po klasični slovenski literaturi, realiziran *Jara gospoda*, kot pobudnika izbire te povesti pa publicistka navaja Edvarda Kardelja (Šuklje 1979: 10). Nasploh so pobude za filme, prirejene po starejših literarnih delih, navadno prišle s strani vodstvenih organov slovenskega filma. Vojko Duletič v intervjuju na primer pripoveduje, kako ga je film spočetka zanimal kot sredstvo kritičnega opredeljevanja do sodobne družbe. Tak pristop ga je vodil pri dokumentarnem filmu o velenjskih rudarjih (*Tovariši*, 1964), zaradi katerega je dobil prepoved ustvarjanja. Po dolgem obdobju brez dela se je naposled odločil za snemanje filmov po literarnih predlogah, kar je bilo pri vodstvu slovenskega filma bolj cenjeno (Duletič 1979: 5). K Duletičevi izjavi je mogoče prišteti še Hiengov (scenaristov) samokritičen opis filma *Amandus* iz leta 1966 kot neuspele »psevdozgodovinske slikanice«; slabo kvaliteto scenarija upravičuje z dejstvom, da ga tematika, ki se je je lotil po naročilu, ni »poklicala« (navaja Šuklje 1979). Tudi Klopčič v intervjuju ob filmu *Iskanja* pripomni:

Mislím, da je moja naloga, če mi ponudijo realizacijo filma po romanu Izidorja Cankarja predvsem ta, da najdem odgovarjajočo filmsko formo (Klopčič 1979: 6).

Za izbiro tem in vsebin slovenskega filma – bodisi preko naročanja uprizoritev kanonizirane literature ali pa preko usmerjanja, izbiranja in (pre)oblikovanja scenarijev – je značilno obračanje v zgodovino in ustvarjanje posebne slike narodne preteklosti, ki se je skladala z diskurzom vladajoče politike oziroma je nadaljevala reprezentacijo slovenstva, ki jo je v 19. stoletju ustvarila literatura. V tem smislu je kot nosilec vrednot »pravega slovenstva« pogosto prikazano kmetstvo, podoba

<sup>5</sup> Borove prioritete se skladajo z načrtovano razdelitvijo tematik v petih slovenskih filmih, ki jih je plan prve petletke določal za letno filmsko produkcijo, in sicer dva filma s tematiko NOB, dva po »klasičnih« ali izjemno kvalitetnih sodobnih literarnih delih, en mladinski. V oklepaju je prišteta še želja po ustvarjanju komedij (Brenk 1980).

podeželja pa je idealizirana (med drugim na primer v filmih *Samorastniki*, *Lucija*, *Na klancu*, *Cvetje v jeseni*). Meščanstvo je neredko predstavljeno v kontekstu dekadence in odsotnosti vsakršnih vrednot.

Le manjše število slovenskih ekranizacij je nastalo po literarnih delih, ki so prikazovala sodobnost in poskušala do te zavzeti kritičen odnos. V nasprotju z večino filmske produkcije, ki je delovala kot kompromis med političnim nadzorom in osebnimi interesi avtorjev, pa je mogoče trditi, da so v teh primerih avtorji pri preoblikovanju literarnega dela sledili predvsem lastnim umetniškim nagibom. V to vrsto ekranizacij sodijo med drugimi filmi *Veselica* Jožeta Babiča iz leta 1960, *Ples v dežju* Boštjana Hladnika (1961), *Grajski biki* Jožeta Pogačnika iz leta 1967 in *Vdovstvo Karoline Žašler* Matjaža Klopčiča iz leta 1967, ki so bili praviloma dobro sprejeti pri občinstvu ali v strokovnih krogih.

### **Posebnosti filmskega prikaza zgodovinske tematike**

Zgodovina se v slovenskih ekranizacijah, pa tudi na splošno v filmu, ne prikazuje na ravni epskega, množičnega, razkošnega, monumentalnega. Protagonisti v slovenskem filmu praviloma niso upodobljeni kot heroji, ki bi gledalce nagovarjali kot moralno vzvišene osebe, in bi v tem smislu vzbujali občudovanje.

Tudi Peter Stankovič v zvezi s protagonisti partizanskih filmov ugotavlja, da jih ni mogoče opredeljevati v dimenzijah »klasičnih junakov«. Stankovič v slovenskem (partizanskem) filmu od šestdesetih let dalje zaznava malodušje, negotovost in zlasti pasivnost. V tem se pridružuje mnenju Zdenka Vrdlovca, ki v *Zgodbi slovenskega filma* to ugotovitev aplicira na celotno filmsko produkcijo po začetku šestdesetih let. Vrdlovec kot glavni vzrok za pasivnost likov navaja modernistične in eksistencialistične tokove, ki so v tem obdobju s svojo nihilistično nastrojenostjo vplivali na slovenski film (Vrdlovec 1994: 364–366). Stankovič med razlogi za razvoj lika slovenskega filma v povsem »nejunaško« smer poudarja navezavo slovenske filmske pripovedi na literarno tradicijo oziroma roman, ki naj bi bil, pri tem se sklicuje na Dušana Pirjevca, zaznamovan s pasivnim oziroma nedinamičnim junakom. Po drugi strani nedejavne in nejunaške like pogojuje z novimi pripovednimi vzorci: navezuje se na pasivnost junakov v novem romanu in »anti-junakov v začetkih novega hollywoodskega filma« (Stankovič 2005: 52–55). Kot tretji razlog za tako reprezentacijo partizanskih likov navaja »način artikulacije dvomov v ideološko enodimenzionalno interpretacijo NOB, ki je bila uradno predpisana prav nekje do druge polovice šestdesetih let« (Stankovič 2005: 55).

V slovenskem filmu z zgodovinsko tematiko praviloma tudi ni močnih dramatičnih konfliktov na ravni zunanje akcije, ne množičnih prizorov, ne razkošnih interierov in kostumov – ni, skratka, temeljnih elementov žanra zgodovinske epopeje. Pomemben vzrok za to je tudi pomanjkanje finančne osnove, ki je mimo filmske zvezde ali zvezdnika, čigar sloves presega nacionalne okvire, bistven pogoj za



nastanek omenjenega žanra. To nas spet privede do marginaliziranega položaja komercialnih, žanrskih in spektakelskih razsežnosti v slovenski kinematografiji, h kateremu se bomo še vrnili, deloma pa nakazuje tudi neenakomerno razporeditev denarnih sredstev znotraj jugoslovanskih filmskih produkcij.

Med poskusi v smeri proizvodnje slovenskih zgodovinskih epopej velja omeniti dve ekranizaciji: Pretnarjevo posnemanje Ājzenštejnovega historičnega prikazovanja zgodovinskih oseb – *Samorastniki* (1963) in Klopčičev poskus zgodovinskega spektakla – *Amandus* (1965), ki se v drugem delu spreobrne v komorno dramo. V to skupino spada tudi filmska biografija »velikega narodnega moža« Primoža Trubarja, ki jo je režiser Andrej Stojan posnel po scenariju Draga Jančarja, film *Heretik* (1986). V podobni smeri kot prikaz starejše zgodovine se je po bolj ideološko in vehementno naravnanih začetkih razvijal prikaz NOB-ja. Preteklost je torej v slovenskem filmu podana v intimni, komorni obliki; namesto zgodovinskih in vojnih epopej imamo zgodovinske in vojne drame.

### Umetniškost slovenskega filma

V obravnavanem obdobju se je slovenska kinematografija razvijala tudi v smeri umetniškega ali art filma, ki se ne vrednoti z blagajniškim dobičkom, temveč s slogovnimi, vsebinskimi, izpovednimi, idejnimi in podobnimi kvalitetami, kar je približno merljivo z ugodnimi strokovnimi kritikami ter festivalskimi uspehi. Tak način produkcije filmskim ustvarjalcem omogoča relativno neodvisnost od komercialnih zahtev, čeprav jih obenem zavezuje v smislu nacionalne promocije; država umetniške filme namreč uporablja kot dokaz razvitosti kulturnih oziroma umetniških institucij.

Žanrska proizvodnja je bila sicer v jugoslovanski kinematografiji prisotna že od začetkov; film je bil leta 1953 z zakonom opredeljen kot gospodarska dejavnost, kar je omogočilo usmerjanje filmskih podjetij tudi v bolj komercialno proizvodnjo. V Sloveniji so se konec petdesetih in zlasti v šestdesetih letih 20. stoletja snemale številne evropske koprodukcije; zgodovinske in vojne epopeje ter drame, vesterni, komedije in kostumske melodrame, vendar pa so omenjeni filmi od slovenskega filmskega potenciala uporabljali predvsem tehnične storitve. Tuje filmske ekipe so izkoriščale (cenovno) ugodne produkcijske razmere in seveda niso upodabljale zgodb iz slovenske zgodovine ali literature. Sodelovanje s tujimi filmskimi ekipami je uvedel in uveljavil tedanji direktor Triglav filma Branimir Tuma. Ta je v Slovenijo pripeljal tudi Františka Čapa, ki je v našem prostoru prvi posnel nekaj uspešnih žanrskih filmov. Produkcija žanrskih filmov se je po koncu Čapove kariere nadaljevala, vendar so bila ta prizadevanja v sočasni publicistiki slabše sprejeta od filmov z »resnimi« umetniškimi ambicijami.

Stephen Crofts meni, da so diskurzi, ki podpirajo art film, »tipično buržoazno nacionalistični« ter »zaradi finančnih in kulturnih razlogov naravnani na tuje



trge« (Crofts 2006: 45). Thomas Elsaesser podobno ugotavlja, da sta bistvena dejavnika za obstoj te oblike kinematografije nacionalni ponos in uveljavljanje nacionalne kulturne identitete tako doma kot v tujini. Kot kaže poročilo Franceta Brenka o začetkih slovenske umetniške kinematografije, je ta – čeprav so ji botrovali vodilni slovenski komunisti, na primer Lidija Šentjurc, Boris Zihrel in Edvard Kardelj – izrazito uveljavljala nacionalistični interes (zlasti v nasprotovanju beograjskim centralizacijskim poskusom), to pa opozarja na dejstvo, da je bila nacionalistična nota v slovenskem komunizmu prisotna že v štiridesetih letih preteklega stoletja.

Osrednjega pomena v evropskem art filmu je prenavljanje literarnih tradicij, vrednot ter modelov v filmski obliki. Ta pojav je močno prisoten tudi v slovenski kinematografiji; večinoma je bil sprejet z naklonjenostjo.<sup>6</sup> Manj pogost je kritični pristop k filmski navezavi na literaturo. Leta 1968 sta se tako ob dvajseti obletnici slovenskega (zvočnega celovečernega) filma v 58–59 številki revije *Ekran* do tega vprašanja opredelila Andrej Inkret in Marjan Rožanc. Inkret je zapisal:

Film je na Slovenskem namreč postuliran v prvi vrsti kot nacionalno konstruktiven instrument, ki v preteklosti ni bil dosegljiv; razumljen je torej na podoben način, kot sta bila vse do današnjih dni pojmovana zlasti pomen in smisel literarnih del: film naj tako postane instrument narodnostnega samo-utemeljevanja; – dokler ne bomo imeli svojega lastnega, specifičnega slovenskega filma, bomo kot narod vredni manj od drugih, ki tak film imajo. Iz takega pojmovanja izvirajo tiste repertoarne težnje, ki jih tako eklatantno izražajo slovenske filmske institucije in katerih bistvo je mogoče zajeti v naslednjem stavku: slovenski film naj se v prvi vrsti ukvarja s slovensko književnostjo, njegova najbolj avtentična perspektiva pa je v ekranizacijah Levstikovih, Kersnikovih, Tavčarjevih, Cankarjevih, Finžgarjevih, Grumovih, Prežihovih, Zupančičevih ... slovstvenih del. To z drugimi besedami pomeni: slovenski film se mora najprej naseliti v tistem – narodnostno – temeljnem prostoru, kjer je vse do današnjega dne literatura funkcionirala kot nacionalna in zgodovinska bit – in šele potem misliti svoje lastne, posebne možnosti, to pa so predvsem možnosti filma kot jezika. (1968: 431.)

Dopolnil ga je Marjan Rožanc:

In dokler govorimo o humanistični strukturi kot temeljni in vseobvladujoči strukturi slovenske zavesti, je skoraj samoumevno, da Slovenci mislimo in čustvujemo izključno v besedi, literarno in zaprto, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto. Celo v filmski stroki nam je prvenstvenega pomena literarna predloga, vnaprej postavljeni in obvladani humanistični pomen, medtem ko nam je slikovno gradivo, v katerem prihaja do izraza tudi neobvladljivi in neosmišljeni svet, drugotnega pomena. (Dosledno temu se skoraj

<sup>6</sup> Pozitivno se je do tega pojava med prvimi opredelil Matej Bor v nagovoru filmskih delavcev leta 1950. Janko Kos je leta 1968 v članku *Sociologija slovenskega filma* zapisal, da se slovenski film lahko izoblikuje le na temelju nacionalne kulturne tradicije; nerazvitost slovenskega filma je pripisal pomanjkanju in krizam na nekaterih njenih področjih, na primer v pripovedništvu (Kos 1968b). Stanko Šimenc je študijo o slovenskem klasičnem slovstvu zaključil: »Z ekranizacijo slovenskih knjižnih del, pretežno klasičnih, pa je film šele pognal korenine; ni več tujek v naši kulturi, postal je celo njen tvorni del. Tako postaja tudi filmska kultura del naše obče kulture« (Šimenc 1979: 114).

vsi slovenski filmski problemi sučejo okrog scenarija in ne okrog podobe, imajo slovenske proizvodne hiše dramaturške oddelke, v katerih preverjajo zgodbenost in pomen literarnih predlog, nimajo pa kinotek in montažnih miz. Za odobritev filma je potrebna izdelana literarna predloga, ne pa poslikani svet, sredstvo filmske proizvodnje pa je pisalni stroj in ne filmska kamera in montažna miza. Če hočeš postati filmar, moraš biti na Slovenskem v prvi vrsti literat, pri čemer je literarna stroka nadrejena filmski.) Ta struktura zavesti nam torej ne dovoli, da bi film na Slovenskem postal zares film. (1968: 446.)

Kritike premočnega literarnega vpliva so opozarjale na tovrstno zaviranje razvoja suverenega filmskega izraza, obenem pa so menile, da filmske ustvarjalce usmerjanje v ekranizacije starejše literature odvrča od kritične obdelave sodobnih tem in jim na temelju »posvečene« literature omogoča produkcijo lepih, harmoničnih iluzij. Slovenska filmska kritika esteticizma, ki naj bi bistveno zaznamoval slovenske avtorske filme,<sup>7</sup> ne razume v smislu reprezentacijskega preloma s starejšo filmsko produkcijo – tako ga na primer opredeljuje Bogdan Tiranič<sup>8</sup> – temveč ga dojema predvsem kot idealizacijo, formalizem in beg od kritičnega prikazovanja sodobnih problemov, kar naj bi bilo posebej očitno v primerjavi s sočasnimi srbskim novim valom (gl. npr. Vrdlovec 1994).<sup>9</sup> Nasploh se v zapisih o literarnih in scenarijskih predlogah zelo pogosto pojavljajo pozivi k obravnavanju sodobnih tem in kritike na račun dejstva, da se slovenski film preveč ukvarja s preteklostjo, ena od najpogostejših očitkov je tudi vsebinska praznina.

Ena od redkih ekranizacij literarnega dela, ki se je obravnava preteklosti povsem izognila in ki je obenem gradila na avtonomnem filmskem izrazu, je *Ples v dežju*

<sup>7</sup> Gl. npr. kritiko (z naslovom *Velik estetski dogodek* avtorja Petra Kolška, objavljeno v *Ekranu* 1976/6) Klopčičevega filma *Strah* ali Inkretovo kritiko Klopčičevih *Iskanj*: »*Iskanja* so najbolj Klopčičev, najčistejši 'klopčičevski film'. To je film, ki je od začetka do konca poln izjemne vizualne lepote, izredno precizne in obenem neizrečeno drhtljive 'atristične' štimunge, docela premišljen in dognan v svojem 'iskanju' zmerom novih in na drugačen način presenetljivih fotografskih učinkov – film, do polne bohotnosti nasičen z esteticizmom, ki povsem razvidno prestavlja tudi prvi in poslednji smoter in cilj njegove naracije« (Inkret 1979: 13).

<sup>8</sup> Tiranič trdi, da se je generacijski prodor novega jugoslovanskega filma začel v prelomu s staro (socialistično) reprezentacijo, oziroma da se je »jugoslovanska filmska revolucija začela na estetskem področju« (Tiranič 1969: 94). Tiranič ugotavlja, da so mladi cineasti ob soočenju z »dirigirano« staro produkcijo ugotovili, da se njihova superiornost lahko izkaže predvsem na formalni ravni. V tem smislu obravnava tudi Hladnika in Klopčiča, pri čemer pa poudarja, da je prvi esteticizem sprejel kot zgodovinsko nujnost, slednji pa ga v svojem delu vzpostavlja kot princip, ob katerem se »izkaže etična ničevost vsakršnega kvazi-angažiranega filmskega dela« (Tiranič 1969: 94).

<sup>9</sup> Opazke, da slovenski film vztraja v območju estetskega na račun zavračanja manj privlačnih podob stvarnosti kot neprimernih za umetniško upodabljanje, so do določene mere sorodne dognanjem literarne vede o književnem dogajanju na Slovenskem v obdobju moderne; gl. npr. članek Katarine Marinčič, ki povzema študijo Antona Ocvirka iz leta 1955, ki na osnovi Stritarjevih ter Mahničevih pogledov ugotavlja, da slovenski literarni prostor francoski naturalizem zavrača predvsem spričo obscenosti, čeprav načeloma sprejema novo tendenco po demokratizaciji, ki naj bi literaturo odpirala prikazovanju nižjih oziroma revnejših slojev. Iz odlomka, ki ga navaja Katarina Marinčič, je razviden predvsem Stritarjev odpor do »grdote« naturalistične pisave, opisov, ki predstavljajo »grde, ostudne, smrdljive« plati življenja in se bralcu »duševno in telesno zagabijo«. Ocvirk, navaja Marinčičeva, pripisuje tovrsten odnos omejenosti in ideološki zaslepljenosti slovenske literature (Marinčič 2003: 88–90). Tudi Zadavec ugotavlja, da slovenski literati niso dosledno sprejeli naturalističnih vplivov – niti na ravni pripovedne opisnosti niti na ravni svetovnega nazora (Zadavec 1970: 126–129).

Boštjana Hladnika. France Brenk piše, da so filmski krogi od tega režiserja – o katerem je v šestdesetih letih krožila anekdota, da je znal prej snemati kot pisati – pričakovali predvsem »dvig slovenskega filma na višjo, evropsko raven« (Brenk 1979: 121). Ta pričakovanja je zbudila predvsem korenita formalna novost, ki jo je Hladnik še kot študent vnesel v slovenski filmski prostor s kratkima filmoma *Fantastična balada* in *Življenje ni greh*. Kljub temu pa podoba, ki so jo v šestdesetih letih o tem avtorju ustvarjali njegovi sodobniki in je razvidna iz sočasne periodike, pogosto kaže na oblikovanje po modelu literarnega ustvarjalca. Taras Kermauner je leta 1972 v članku *Sadistični vaudeville* umetniški uspeh Boštjana Hladnika v začetku šestdesetih let primerjal s položajem Dominika Smoleta potem, ko je ta napisal *Antigono* – iščejo se torej vzporednice med družbeno vlogo obetajočega dramatika in režiserja. Janko Kos je v eseju *Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma* umetniškost Hladnikovega prvenca utemeljeval z izpovednostjo, kar kaže, da je film po literarnem vzoru dojemal kot medij za izražanje subjektivnosti avtorja.<sup>10</sup>

Večina Hladnikovih filmov je nastala po literarnih predlogah. Po *Plesu v dežju* je načrtoval priredbo Rožančevega romana *Klet*. Prvič je bilo to besedilo objavljeno v *Perspektivah* 1961/62, št. 16, z delovnim naslovom *Umirajoči veter*; filma po njem pa Hladniku ni uspelo uresničiti. Njegova *Maškarada* iz leta 1971 je nastala po intenzivni scenaristični predelavi teksta Vitomila Zupana *Svetovi*, pripravljala pa je tudi adaptacijo *Eugenie*, literarnega dela markiza de Sada. Hladnik je sodeloval tudi s slovensko neoavangardo; po stripu *Revolucija* Marka Pogačnika in Iztoka Geisterja je leta 1974 posnel kratki film. Leta 1986 je v celovečerec priredil *Čas brez pravljič* Boruta Pečarja, med pisatelji, s katerimi je zaradi sorodne senzibilnosti dobro sodeloval, pa omenja Dominika Smoleta, Marjana Rožanca, Vitomila Zupana, Frančka Rudolfa in Mateta Dolenca. Med projekti, ki bi jih želel realizirati, pa je leta 2004 navedel še *Severni sij* Draga Jančarja (Hladnik 2004).

Po literarnih predlogah je pogosteje od Hladnika posegal Matjaž Klopčič, poleg tega pa je iz proze poleg vsebinskih zajemal tudi oblikovne postopke (gl. razdelek o scenaristiki). Klopčič se je po začetnih korakih v popolno filmsko avtorstvo (scenarija za filma *Zgodba, ki je ni* in *Na papirnatih avionih* je napisal sam) izrazilo naslonil na literaturo; posnel je štiri ekranizacije proznih del (*Sedmina*, 1969; *Cvetje v jeseni*, 1973; *Vdovstvo Karoline Žašler*, 1976; *Iskanja*, 1979) za film in prav toliko za televizijo (*Nori malar*, 1978; *Gospodična Mary*, 1992; *Črna orhideja*, 1989; *Triptih Agate Schwarzkobler*, 1996). Leta 1974 se je pripravljala na sodelovanje z Rudijem Šeligom pri filmu *Prerabel stik* (Kermauner 1974: 41), z Dimitrijem Ruplom kot scenaristom pa je sodeloval pri filmu *Oxygen*, ki je bil premierno prikazan leta 1970.

<sup>10</sup> »Hladnik je v /.../ množico enolično popleskanega filmskega traku prinesel s svojimi kratkimi, nato pa še s celovečernimi filmi tisto, čemur pravimo osebna težnja in ton. Vse, kar je v svojih kratkih filmih počel – od izbire snovi, scenarijske obdelave in režijske postavitve do izbire igravcev in celo reklamnih prijemov – je nosilo na sebi pečat svojevrstne osebnosti, ki je ne le hotela, ampak se je znala izražati s filmskimi sredstvi. Film je prvič na Slovenskem postal izraz in orodje osebnosti« (Kos 1968a: 34).

V valu ekranizacij, ki je zajel Slovenijo v sedemdesetih letih 20. stoletja, je bil najproduktivnejši režiser Vojko Duletič, ki ga tudi sicer najpogosteje povezujejo s filmskimi priredbami »klasične« slovenske literature; *Na klancu* (1971), *Ljubezen na odoru* (1973) in *Deseti brat* (1982). Ekraniziral je tudi sodobne tekste Iva Zormanina in Karla Grabeljška ter napisal scenarij za *Samorastnike* (1965).

Rajko Ranfl, ki je leta 1971 posnel film *Mrtva ladja* in se je vizualno navdihoval pri prelivanju zgodbenega in subjektivnega časa iz novovalovskega filma *Marianne de ma jeunesse* (Julien Duviver, 1955), je motive za pripoved o problematični ljubezenski zvezi pridobil iz neobjavljenih novel, ki mu jih je v branje ponudil Vitomil Zupan. Kasneje se je Ranfl k ekranizacijam vrnil še dvakrat: z upodobitvijo mladinskega romana Branke Jurce *Ko zorijo jagode* (1978) in Rožančevega romana *Ljubezen* iz leta 1984.

Tudi Franci Slak, Živojin Pavlović in Boštjan Vrhovec so svoje najprodornejše ali najbolj znane filme ustvarili na podlagi literarnih del. Očitno je torej, da je pretežni del slovenskega umetniškega filma nastal po literarnih predlogah, obenem pa so režiserji svojo umetniškost oziroma avtorstvo utemeljevali v navezavi na literarne vzore, kot bom bolj podrobno prikazala v naslednjem razdelku.

### **Razumevanje scenarija kot pokazatelja razmerja med filmom in literaturo**

Scenarij je besedilo, namenjeno predelavi v filmski znakovni sistem. Estetska funkcija je v njem manj v ospredju kot v literarnih besedilih. Scenaristova ustvarjalnost je navadno podrejena režiserju, ki velja za avtorja filma. Ta na videz samoumevna dejstva so posledica razvoja scenaristike v kontekstu kinematografije. Film je ob koncu 19. stoletja vzniknil iz popularnih kulturnih praks – znano je, da je bil v začetku povezan s čarovniškimi triki, kratkimi gagi in glasbeno zabavo. Kmalu zatem je privzel literarne in gledališke principe prikazovanja izmišljenih likov v sklenjenih zgodbah; s temi postopki naj bi se vzpostavil v kontekstu »visoke« meščanske umetnosti, na primer v francoskem filmu *d'art* in poetičnem filmu, kasneje imenovanem tudi filmu scenaristov (gl. tudi Zorman 2008). Narativnemu filmu, ki je po letu 1910 postal prevladujoči model, so nasprotovala avantgardna gibanja, denimo francoski »čisti« film ali nemški abstraktni film. V šestdesetih letih 20. stoletja je francosko avtorsko gibanje, ki je imelo velik vpliv na evropsko, ameriško in nasploh svetovno kinematografijo, problematiziralo preveliko vlogo scenarija in scenaristov v filmu in uveljavilo režiserja kot njegovega temeljnega avtorja. Opredeljevanje do funkcije besedilne predloge v filmu torej odraža družbeni položaj literature in filma, pri čemer filmska izrazna sredstva pogosto veljajo za estetsko in intelektualno manj vredna od literarnih. Umetniška avtonomija filma (in njegova podrejenost literaturi) je odvisna tudi od splošnega družbenega, pogosto tudi političnega odnosa do kinematografije. Vpogled v to razmerje omogoča tudi analiza izjav in stališč, ki razkrivajo odnos do scenaristike.

V začetku petdesetih let 20. stoletja so bili v Sloveniji režiserji obravnavani predvsem kot tehnični izvrševalci, medtem ko je umetniški del filma pripadel pisateljem. Ključno vlogo scenarija v filmski proizvodnji je deklariral Matej Bor v referatu na ustanovnem srečanju slovenskih filmskih delavcev leta 1950, izhajal pa je iz teze Draga Šege, da se mora film kot najmlajša umetnost opreti na tradicijo starejših; gledališča in literature. Bor je izrazil veselje nad dejstvom, da v letu 1950 prihajajo na umetniški svet scenariji, ki jih pišejo priznani pisatelji. Prav »polnovredna literarnost umetnine«, ki se izraža že ob samem branju scenarija, je po njegovem prepričanju kvaliteta, ki slednje razloči od »polfabrikatov«. Bor scenaristike ni definiral kot načina pisanja, pogojenega s specializiranimi tehničnimi veščinami, temveč predvsem kot »polnovredno literarno panogo, ki zahteva tisto znanje in vse tiste ustvarjalne napore, kakor vse druge literarne panoge«. Scenaristiko, dialog in nasploh umetniško besedo je postavil v razvoju umetniškega filma na prvo mesto: avtor filma je scenarist oziroma pisatelj (Bor 1950/1988: 29).

V skladu z Borovim napotkom se je v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja scenarij uveljavil kot nova literarna zvrst. Scenarije so tiskali ne glede na njihovo realizacijo, na primer *Bele vode, vesela pesnitev iz daljnih dni* Mateja Bora (1950), *Prešeren* Bratka Krefta (1951), *Visoška kronika* Draga Šege (1950). V prvi povojni petletki so pisatelji svoje scenarije neredko izdajali tudi po filmski premieri, opremljene s slikovnim gradivom iz filma. Leta 1949 je na primer izšel scenarij filma *Na svoji zemlji*. Leto kasneje je Bevkov scenarij za film *Trst* izšel pod naslovom *Še bo kdaj pomlad*, nato pa še *Gorice* Ivana Potrča (1951) in *Družinski dnevnik* Ferda Godine (1962). Prvi scenariji so bili zapisani kot kratke zgodbe, danes uveljavljeni obliki so se približali šele ob preoblikovanju v snemalno knjigo. Scenaristi so besedila pogosto uporabili za objavljanje delov scenarija, ki so iz filma izpuščeni, Kosmač na primer v tiskanem scenariju *Na svoji zemlji* z dialogi bolj natančno izriše like.

Prepričanje, da je srž filma v scenariju, se kaže tudi v odzivih na prva dva Štiglicjeva filma. V analizi filma *Na svoji zemlji* kritik Herbert Grün posveča izjemno pozornost scenariju, pri čemer izhaja iz Renoirjeve izjave, da je po obdobju producentov in obdobju režiserjev prišlo obdobje avtorjev (Koch 1983: 29–31). Pri tem Grün sledi prizadevanju nekaterih scenaristov *filma d'art*, da bi se pravice za film v celoti priznale njim (gl. Hayward 2003: 20). Neuspeh filma *Trst* kritika, objavljena v časopisu *Tovariš*, pripisuje scenariju; očita mu nedramatičnost, slabo oblikovane like ter zaključuje:

Naj zopet poudarimo načelo, da more dober film nastati samo iz dobrega scenarija in da ne morejo dati ne režiser niti igralci boljše ali popolnejše podobe, kot je zapisana v scenariju (Koch 1983: 33).

Nasprotje prvim povojnim umetniškimi filmom, podprtim z nacionalnimi in literarnimi vrednotami, predstavlja František Čap. V Slovenijo ga je pripeljal

Brane Tuma z željo, da bi kot mednarodno priznan »filmski obrtnik« tovrstno izobrazil slovenske filmske delavce. Kljub slovesu v matični Češki in uspehu v Nemčiji pa Čapa slovenska filmska srenja ni sprejela naklonjeno, saj je s svojo komercialnostjo, žanrskostjo in neslovenskostjo predstavljal antitezo glavnim razvojnim ciljem slovenske kinematografije. Čap je bil (če odštejemo ekranizacijo Bojana Stupice) prvi režiser, ki je film režiral po lastnem scenariju. Koch poroča, da je Čap ves čas usmerjal scenarij in pri tem izkazoval velik posluš za dramaturški potek zgodbe. Navkljub nepoznavanju slovenščine je sodeloval pri ustvarjanju govorne podobe svojih filmov. Menil je, da bi moral govor izražati socialni izvor posameznega lika.

Medtem ko se je France Štiglic h Cirilu Kosmaču, najpogosteje ekraniziranemu pisatelju v prvih dveh desetletjih slovenskega filma, obračal s strahospoštovanjem in ga imenoval »moj literarni mentor«, je Čap Kosmačevo literarno virtuoznost postavljal v vlogo, ki je bila podrejena filmski zgodbi, dramaturgiji.<sup>11</sup> Bistvena novost, ki jo je Čap vnesel v slovenski filmski prostor, je poskus odmika od filmskega posnemanja literature. Ta režiser po koncu petdesetih let ni več dobil priložnosti za snemanje in je bil odrinjen od filmskega dogajanja, kar kaže tudi na moč literarne avtoritete in osrednji pomen nacionalne ideje v slovenskem filmu. Načrtno ustoličevanje besede v slovenskem filmu, ki se je dogajalo v prvi filmski petletki, je bistveno zaznamovalo naslednjih pet desetletij slovenske filmske ustvarjalnosti.

Strategije režiserjev so bile do začetka šestdesetih let 20. stoletja pojmovane predvsem kot zvesto udejanjanje literarne oziroma scenaristične intence, torej filmsko ilustriranje osnovne idejne naravnosti, časovno-prostorske organiziranosti pripovedi ter prikaza likov. Dialog in dramaturgija sta imela izredno močno vlogo, ki je pogosto »preglasila« druge izrazne kanale filma. Scenarij je veljal za umetniško srž filma in se je tudi uveljavil kot nova literarna zvrst, ki so jo večinoma pisali ugledni slovenski pisatelji. Med letoma 1948 in 1961 je bila od dvaindvajsetih celovečercsev (podatki iz *Filmografije slovenskih celovečercsev*) polovica posnetih po literarnih predlogah, vendar je imela večina ostalih scenarijev (uresničenih ali ne), ki so nastali v tem obdobju, status proznega dela.

»Čudežno leto« slovenske kinematografije – 1961, v katerem so poleg mladinskega *Ti loviš* in komedije *Družinski dnevnik* nastali še *Ples v dežju*, *Balada o trobenti* in

<sup>11</sup> Tako stališče si je mogoče ustvariti ob dvomih, ki so začeli obletavati Kosmača med delom pri filmu *Trenutki odločitve*, za katerega naj bi napisal dialoge: »Ko je imel pred sabo Čapov dialog, napisan brez literarne ambicije, podrejen razvoju dejanja in prilagojen karakterjem oseb, je uvidel, da prevzete dolžnosti pravzaprav ne more izvršiti. Umetnik v njem je zahteval, da zavrne Čapove dialoge in napiše povsem nove, hkrati pa se je zavedal, da bi bili njegovi nujno daljši, če naj bi bili pomembni in prav gotovo lepši, če naj bi bili literarno polnovredni. Zavedal se je tudi, da bi bili za realistični stil Čapovega filma manj ustrezni in preveč oddaljeni od njegovega režijskega koncepta. Zato pravzaprav ni zamudil s svojim prispevkom, ampak je potihem opustil misel na sodelovanje. /.../ Pisatelj Ciril Kosmač ni torej našel nobene možnosti niti veselja do pisanja filmskih dialogov – pozneje celo za filme po svojih delih – ker jih ni mogel pisati literarno-ustvarjalno kot samostojno umetniško vrednoto. Dialoge samo v funkciji tolmačenja dogajanja in povezovanja oseb je lahko prepustil režiserju /Čapu/ in njegovemu lektorju« (Koch 1981: 58–59).



*oblaku* ter *Nočni izlet*, je bilo za scenaristiko prelomno predvsem kot uveljavljanje avtorstva režiserjev; dva izmed omenjenih filmov sta nastala po scenariju režiserjev, Kosmačeva novela *Balada o trobenti in oblaku* pa je Štiglicu služila kot osnova, po kateri je ustvaril film, ki bolj kot na dialogih temelji na avdio-vizualnem izrazu protagonistove subjektivnosti. Vloga pisatelja kot temeljnega ustvarjalca filma se je torej začela deloma prenašati na režiserja. Ti so začeli prevzemati nadzor nad oblikovanjem dramske zgodbe in dialogov, scenarij so, skratka, napisali sami ali pa so film ustvarili brez literarne predloge.

Vitomil Zupan meni, da se je razmerje med režiserji in scenaristi v Jugoslaviji do sredine šestdesetih let spremenilo do te mere, da so prvi obveljali za popolne avtorje filma. Zupan v kinematografiji šestdesetih let 20. stoletja zaznava tudi prepričanje, da scenariji in scenaristi filmu niso potrebni. Omenjena pojava Zupan opredeljuje kot posledici »krize scenarija«. Vzroke za slednjo pripisuje neustreznemu odnosu pristojnih uradnih organov do vprašanja scenaristike, predvsem pomanjkanju izobraževalnih institucij, ki bi v kinematografskem kontekstu uveljavljale profil scenarista. Scenarista opredeli kot specialista, ki se bolj kot na literaturo spozna na filmsko obrt. Vzrok za krizo Zupan torej pripiše neustreznemu razumevanju scenaristike kot literature oziroma prevelikemu poudarjanju literarnih vrednot scenarija.<sup>12</sup>

Režiser-scenarist, ki je začel v šestdesetih letih 20. stoletja nadomeščati pisatelja-scenarista, je v veliki meri prevzemal vlogo pisatelja. To ni izključno slovenski pojav, temveč je značilno za gibanje okoli avtorskega filma. To se je začelo v francoski politiki avtorjev, smeri, ki se je sredi petdesetih let uveljavila v francoski filmski kritiki in je poudarjala umetniško vlogo režiserja pri ustvarjanju filma. Režiserje, ki dosežejo položaj avtorja, naj bi odlikoval poseben pogled oziroma specifičen način filmske reprezentacije. Politika avtorjev je vplivala na prevrednotenje družbenega položaja režiserjev in filma, saj je bil status avtorja dotlej pridržan predvsem za pisatelje, likovne umetnike in tvorce tradicionalnejših umetniških medijev; kasneje so se pisci manifestov omenjene smeri usmerili v ustvarjanje lastnih avtorskih filmov. Čeprav je avtorski film utemeljen na radikalnem nasprotovanju »literarnemu filmu«, skuša svoj intelektualni status uveljaviti prav ob literarnem zgledu. V tem je primerljiv z manifestom Alexandra Astruca *Rojstvo avantgarde: kamera nalivnik* iz leta 1948. Astruc je zahteval izenačenje filma z literaturo na predpostavki, da ima filmska govornica enake izrazne možnosti kot literatura, kar

<sup>12</sup> »Iz zgoraj opisanih razlogov (nepotrebnost besednega lepega opisa slike, neliterarnost dialogov itd.) je scenarij 'čitljiv' samo strokovnjaku, ki ima toliko filmske izkušnje, da na podlagi teksta podoživi scenaristovo vizijo, nečitljiv pa je kulturnim ljudem, a filmskim laikom in literarnim estetom. Pri nas pa pretežno (tudi po službeni dolžnosti) dajemo brat scenarije tej drugi vrsti kulturnih delavcev. In rezultat: često dožive dobre ocene 'lepo napisani' scenariji brez filmske vrednosti, kot 'banalni' in 'neizoblikovani' pa so ocenjeni scenariji, ki imajo v sebi potencialno energijo za nastanek filma. Vdor literature v film je torej dvojno nevaren: prvič z besedno lepoto prekriva filmske nedostatke, drugič pa – izhajanje iz prvega – korumpira pisce scenarijev. Scenaristi namreč niso tako nespretni, da ne bi znali namesto konkretnega vizualnega predloga zapisati literarno privlačnejše slike« (Zupan 1965/1988: 114).



izhaja iz zavračanja zgodbenosti in spektakularnosti kot osnov filma. Prihodnost filma Astruc interpretira kot »subtilno sredstvo pisave«, izhajal pa naj bi iz čutnih pojavov, na katerih naj bi zasnoval imaginarni svet, ki ne bi bil nujno opredeljen s klasično pripovednostjo.<sup>13</sup> Tvorci avtorskega filma in zagovorniki politike avtorjev so Astrucov manifest razumeli predvsem kot uveljavljanje režiserjeve ustvarjalnosti v smislu subjektivne pripovedi oziroma izpovedi (Kavčič in Vrdlovec 1999: 197).

V skladu s prepričanjem, da se mora film, ki želi doseči umetniški status literature, uveljaviti kot izpovedni medij (gl. npr. Kosovo kritiko Hladnikovega prvenca iz leta 1968), so se tudi številni slovenski filmski avtorji usmerjali v lirski, poetični filmski izraz. France Štiglic v enem od intervjujev tako izrazi prepričanje, da je »narrativnost za film smrtna«, obenem pa pove, da ima rad liriko in Cankarja. Kot svoj najvišji dosežek izpostavlja slikanje atmosfer in subjektivnih stanj, kar na vrednostni lestvici enači z literaturo:

ŠTIGLIC: Če jemljemo pojem »filmsko suvereno«, potem je jasno, da to ni literatura. Ker je literatura starejša in so nekateri elementi zanjo najbolj značilni, naša zavest zato registrira scenarij kot literaturo. Recimo: tako imenovana sekvenca Sončna planjava v BALADI v scenariju ni bila zapisana taka, kot je v filmu. Nastala je kot čista režijska zamisel dane situacije. Temnikar hodi po snegu in se posavlja od svojega življenja. To slovo je našlo izraz v oživitvi poletnega dneva na zasneženem travniku, sekvenca je v prvi vrsti grajena z zvokom. Pa vendar lahko to sceno, potem ko je bila posneta, zapišeš in bralec bo rekel – literatura! (Štiglic 1962: 211.)

Usmerjenost v lirizem je zaznavna tudi pri Matjažu Klopčiču, ki svoje filme gradi predvsem na prikazovanju občutij in vzdušij. Obenem Klopčič v svojih prvih dveh filmih (*Zgodba, ki je ni* in *Na papirnatih avionih* iz leta 1967) dogajanja ne razvija po pravilih linearne vzorčne povezanosti, temveč ga poraja iz osrednjega lika (sezonskega delavca v prvem in fotografa v drugem primeru) kot niz liričnih utrinkov. Zavračanje tradicionalnega literarnega pripovednega realizma programsko nakazuje tudi naslov Klopčičevega prvega filma.

Tudi v slovenski kinematografiji so si torej v šestdesetih letih 20. stoletja po evropskih, predvsem francoskih vzorih začeli režiserji prisvajati položaj temeljnih avtorjev filma, ki je prej pripadal pisateljem v vlogi scenaristov. Vendar pa je ta proces ostal nedokončan, saj so pisatelji v slovenskem filmu ohranili močno vlogo še skoraj dve desetletji. Marjan Rožanc je leta 1987 celo izrazil mnenje, da se avtorsko gibanje slovenskega filma sploh še ni dotaknilo, kar je utemeljil s prepričanjem, da so literati še vedno »nosilci idejno estetskega jedra filma«:

Ko me ljudje sprašujejo, če sem zadovoljen s filmsko uprizoritvijo romana Ljubezen, ki jo je naredil Ranfl, jim iskreno odgovarjam, da sem zadovoljen in da je Ranfl svoje

<sup>13</sup> Nasploh je avtorsko gibanje pogosto opredeljeno s podobjem literature ali pisave; gl. tudi Zorman 2008.

delo opravil več kot dobro. Vendar to ne spreminja bistva problema, o katerem govorim. Roman Ljubezen je kljub temu moja intima, moj osebni svet, ne pa Ranflov ... In to je tisto, zaradi česar slovenski film ni v špici idejno-estetskega dogajanja na Slovenskem, kot sta v špici literatura in glasba in morda še kaka druga umetniška zvrst. (Rožanc 1987: 31–32.)

Kot je proces prilajanja vloge avtorjev, ki so ga v šestdesetih letih 20. stoletja sprožili nekateri režiserji, v slovenskem filmu vsaj do konca osemdesetih let ostal nedovršen, tako je slovenska kultura do konca omenjenega obdobja ohranila status literature kot temeljne nacionalne umetnosti, v primerjavi s katero je film veljal za umetniško manjvrednega. V slovenski kinematografiji se v tem obdobju ni uveljavil model scenarističnega dela kot s profesionalnimi tehničnimi veččinami podprtega prirejanja žanrskih vzorcev. Scenaristika je bila najpogosteje razumljena kot vrsta literature, ki filmu daje umetniško substanco. Manj pogosto je mesto pisatelja-scenarista prevzel avtorski režiser, ki je dramaturške, tradicionalno narativne in dialoške razsežnosti scenarija reducirjal in namesto tega ustvaril film kot niz avdio-vizualnih utrinkov. Znotraj prevladujoče knjižne slovenske kulture je ta pristop k filmu najpogosteje naletel na kritike in očitke na račun vsebinske nezadostnosti oziroma esteticizma in formalizma. Da bi se temu izognili oziroma da bi pridobili potrebne državne subvencije, so režiserji svoja prizadevanja po iskanju avtentičnega filmskega izraza neredko snovali na podlagi kritiško oziroma zgodovinsko priznanih literarnih besedil, s tem pa so se pogosto ponovno ujeli v past literarne superiornosti, ki jih je degradirala v lepe slikanice.<sup>14</sup>

## Sklep

Besedilo obravnava vpliv literature na slovenski film med letoma 1948 in 1991. V tem obdobju je bil film izpostavljen močnemu političnemu nadzoru, ki so ga izvajali programski in umetniški sveti – ti so v prvi vrsti vplivali na izbiro literarnih predlog in (pre)oblikovanje scenarijev. Slovenija je v okviru Jugoslavije vzpostavila sistem financiranja umetniške kinematografije, ki je bila pogosto razumljena kot sredstvo za popularizacijo in ponazarjanje knjižnih vrednot oziroma naslednica literature v smislu ustvarjanja nacionalne identitete. Scenarij je sprva veljal za literarno delo in je zato pogosto doživel objavo ne glede na realizacijo. S prodorom avtorskega gibanja v Slovenijo je ključni pomen scenarija začela izpodrivati umetniška vizija režiserja. Vendar pa so avtorski režiserji svojo vlogo v družbi pogosto ustvarjali po literarnem modelu; podobno kot njihovi francoski vzorniki so film primerjali z literarnim besedilom, režijsko delo pa utemeljevali z izpovednostjo, subjektivnostjo in lirizmom. Osrednji filmski režiserji tega obdobja (npr. France Štiglic, Boštjan Hladnik, Matjaž Klopčič, Vojko Duletič, Živojin Pavlović) so svoje najbolj cenjene ali znane filme ustvarili po literarnih

<sup>14</sup> Z izrazom lepa slikanica je Josip Vidmar označil Duletičevo ekranizacijo Cankarjevega romana *Na klancu*.

predlogah. Ekranizacije so v tem obdobju najpogosteje prikazovale preteklost, pri čemer so zajemale iz literarnih del izpred druge svetovne vojne, večinoma s kmetско tematiko, ter iz besedil, ki so upodabljala drugo svetovno vojno. Te ekranizacije ne razvijajo epskih in spektakelskih, temveč predvsem dramske kvalitete filma.

### **Viri in literatura**

Andrew, Dudley, 1984: *Concepts in Film Theory*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press.

Andrew, Dudley, 1984/1999: Adaptation. Brandy, Leo, in Cohen, Marshall (ur.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Peta izdaja. New York, Oxford: Oxford University Press. 452–460.

Bernik, France, in Dolgan, Marjan, 1988: *Slovenska vojna proza 1941–1980*. Ljubljana: Slovenska matica.

Bor, Matej, 1950/1988: Beseda o problemih naše filmske umetnosti (Referat na ustanovnem kongresu društva slovenskih filmskih delavcev). Vrdlovec, Zdenko (ur.): *40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 23–38.

Brenk, France, 1979: *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Ljubljana: Dopisna delavska univerza Univerzum.

Brenk, France, 1980: *Slovenski film. Dokumenti in razmišljanja*. Ljubljana: Partizanska knjiga.

Crofts, Stephen, 2006: *Reconceptualising National Cinema. Theorising National Cinema*. London: British Film Institute.

Dović, Marijan, 2007: *Slovenski pisatelj : razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Duletič, Vojko [intervjuvana oseba], 1979: Osamljeni jezdec. Dolmark, Jože, Furlan, Silvan, Gomišček, Toni, Schmidt, Goran, Vrdlovec, Zdenko, in Zajec, Matjaž [osebe, ki intervjuvajo]. *Ekran XVI/5–6*. 4–9.

Elsaesser, Thomas, 1980: Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany. *Cine-tracts 11*. 43–45.

Furlan, Silvan s sod. (ur.), 1994: *Filmografija slovenskih celovečernih filmov*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Gabrič, Aleš, 1995: *Socialistična kulturna revolucija. Slovenska kulturna politika 1953–1962*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

- Gabrič, Aleš, 2008: Cenzura v Sloveniji po drugi svetovni vojni. *Primerjalna književnost*. XXXI. Posebna številka (avgust 2008). 63–77.
- Godnič, Stanka, 1976: Bližnjica ali ovinek? Ob rezultatih natečaja za slovensko scenarijo. *Delo* 25 (december 1976). 15.
- Hayward, Susan, 2003: *Cinema Studies. The Key Concepts*. Druga izdaja. London: Routledge.
- Hladnik, Boštjan [intervjuvana oseba], 2004. Intervju. Trušnovec, Gorazd [oseba, ki intervjuva]. *Literatura* XVI/155–156. 64–72.
- Hutcheon, Linda, 2006: *A Theory of Adaptation*. New York, London: Routledge.
- Inkret, Andrej, 1968: Kako je (ni) mogoče pisati o slovenskem filmu. *Ekran* VII/58–59. 430–431.
- Jovičević, Aleksandra, 2008: Cenzura in dramske strategije v jugoslovanskem gledališču 1945–1991. *Primerjalna književnost* XXXI. Posebna številka (avgust 2008). 79–92.
- Kavčič, Bojan, in Vrdlovec, Zdenko (ur.), 1999: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.
- Kermauner, Taras, 1972/1988: Sadistični vaudeville. Vrdlovec, Zdenko (ur.): *40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 221–224.
- Kermauner, Taras, 1974: Rožnati val, naključje ali program. *Ekran* XII/111–112. 40–43.
- Klopčič, Matjaž [intervjuvana oseba], 1967: Intervju brez vprašanj z Matjažem Klopčičem. Šuklje, Rapa [oseba, ki intervjuva]. *Ekran* VI/41–42. 40–41.
- Klopčič, Matjaž [intervjuvana oseba], 1979: Preseči preproste, realistično oblikovane zgodbe. Intervju s Klopčičem ob filmu Iskanja. Šuklje, Rapa, in Kavčič, Bojan [osebi, ki intervjuvata]. *Ekran* XVI/ 9–10. 3–8.
- Kocbek, Edvard, 1984: *Peščena ura. Pisma Borisu Pahorju 1940–1980*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Koch, Vladimir, 1981: *Smisel rutine. František Čap*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 53–63.
- Koch, Vladimir (ur.), 1983: *France Štiglic*. Ljubljana: Slovenski filmski in gledališki muzej.
- Kos, Janko, 1968a: Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma. *Ekran* VII/51–52. 32–36.
- Kos, Janko, 1968b: Sociologija slovenskega filma. *Ekran* VII/ 58–59. 432–444.

Leitch, Thomas, 2003/2008: *Twelve Fallacies in Contemporary Adaptation Theory*. <<http://muse.jhu.edu/login?uri=/journals/criticism/v045/45.2leitch.html>> (Dostopno: 21. septembra 2008.)

Marinčič, Katarina, 2003: Izidor Cankar: S poti. Dekadentni roman kot ironizacija naturalizma? *Slovenski roman* (Obdobja 21). Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti. 87–92.

Rožanc, Marjan, 1968: Filma še nimamo. *Ekran* VI/58–59. 446–447.

Rožanc, Marjan, 1987: Scenaristika danes. *Ekran* XXIV/5–6. 28–33.

Rudolf, Franček, 1977/1988: Stavite ali ne stavite? Vrdlovec, Zdenko (ur.): *40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 287–296.

Stankovič, Peter, 2005: *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

Šimenc, Stanko, 1979: *Slovensko klasično slovstvo v filmu*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega.

Šimenc, Stanko, 1983: *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Knjižnica mestnega gledališča ljubljanskega.

Štiglic, France [intervjuvana oseba], 1962: Avtorstvo v filmu. Musek, Vitko, Okorn, Božidar, in Tršar, Toni [osebi, ki intervjuvata]. *Ekran* I/3. 207–217.

Štiglic, France, 1983: France Štiglic o sebi, filmu, kinematografiji. *France Štiglic*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 142–150.

Šuklje, Rapa, 1979: Zgodovinska snov in slovenska narodna kinematografija. *Ekran* XVI/1–2. 10–14.

Tiranič, Bogdan, 1969: Teze o esteticizmu. *Ekran* VIII/64. 92–95.

Vrdlovec, Zdenko, 1994: Zgodba slovenskega filma. Furlan, Silvan (ur.): *Filmografija slovenskih celovečernih filmov*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 342–387.

Zadravec, France, 1970: *Zgodovina slovenskega slovstva. Nova romantika in mejni obliki realizma*. Maribor: Založba Obzorja.

Zorman, Barbara, 2008: Film in literatura: primerjave, izmenjave, priredbe. *Primerjalna književnost* XXI/2. 93–112.

Zupan, Vitomil, 1965/1988: Scenaristika – novo odkrita notranja rezerva. Vrdlovec, Zdenko (ur.): *Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 113–120.