

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MOJCA REBOLJ

**Filmske priredbe treh Kosmačevih literarnih del:
literarni izvirnik in scenarij**

Diplomsko delo

Ljubljana, 2015

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO

MOJCA REBOLJ

**Filmske priredbe treh Kosmačevih literarnih del:
literarni izvirnik in scenarij**

Diplomsko delo

Mentorica: doc. dr. Urška Perenič

Univerzitetni študijski program:
Slovenski jezik in književnost

Ljubljana, 2015

ZAHVALA

Zahvaljujem se mentorici, doc. dr. Urški Perenič, da me je bila pripravljena sprejeti pod svoje mentorstvo in da mi je z napotki ter usmeritvami pomagala doseči zastavljeni cilj. Posebej bi se rada zahvalila svoji družini, ki mi je omogočila študij in mi ves čas stala ob strani. Prav tako pa gre zahvala mojim prijateljem, ki so me vztrajno spodbujali in priganjali k delu. Hvala vsem.

Izvleček

Literarna dela pisatelja Cirila Kosmača so se kar trikrat izkazala kot hvaležen vir snovi za prenos na filmsko platno. Po novelah *Očka Orel* (1946), *Balada o trobenti in oblaku* (Naša sodobnost 1956/1957, v knjigi 1964) in *Tistega lepega dne* (1938) je Kosmač napisal kratke filmske zgodbe oz. scenarije, režiser France Štiglic pa je po njih posnel tri uspešne filmske priredbe *Na svoji zemlji* (1948), *Balada o trobenti in oblaku* (1961) in *Tistega lepega dne* (1962). Kosmačeve kratke filmske zgodbe, v katerih se prepletajo tako dramske kot literarne prvine, so pravo podobo scenarija dobile šele s predelavo v snemalno knjigo. Vsem trem novelam in njihovim filmskim adaptacijam je skupna tematika narodnoosvobodilnega boja, ki jo vsako delo prikazuje na svoj način. Novela *Očka Orel* in scenarij za film *Na svoji zemlji* izpostavljata heroizem in kolektivizem, novela *Balada o trobenti in oblaku* in scenarijska priredba za istoimenski film prikazujeta narodnoosvobodilni boj skozi intimni svet preprostega človeka, novela *Tistega lepega dne* in scenarij za istoimensko filmsko romantično komedijo pa pristopata k zgodovinsko tragični usodi Primorcev v času fašistične okupacije in italijanske raznarodovalne politike s tragikomičnim kosmačevskim humorjem in jo »prežemata z neko posebno ljudsko toplino« (Štiglic v Freljih 2008: 92). Največ posegov, sprememb, dopolnil in prilagoditev je bila v procesu adaptacije deležna novela *Očka Orel*, kar je na koncu prineslo povsem novo in drugačno delo. Okvirna zgodba z dvema pripovedovalcema je bila iz scenarija povsem umaknjena, od osrednje pripovedi pa se je ohranil le prizor z vdorom nemškega okupatorja na Obrekarjevo domačijo in nekaj pripovednih likov (Obrekar, Obrekarica, vnuk Boris, Drejc, Travnikarjev stric – Fra Diavolo, v scenariju stric Sova). Pri spreminjanju novele *Balada o trobenti in oblaku* v scenarijsko besedilo sta tako Kosmač kot Štiglic posegla v literarno predlogo samo z eno močno redukcijo, saj »moderna asociativna epika novele [...] ni terjala večjih posegov« (Freljih 2008: 83). V filmski priredbi novele *Tistega lepega dne* se je iz literarne predloge ohranilo le nekaj pripovednih sestavin, sama zgodba pa je precej razširjena in dopolnjena tako na ravni dogajanja kot na ravni pripovednih likov.

V vseh treh scenarijih je Kosmač prvoosebnega lirskega pripovedovalca zamenjal s tretjeosebim pripovedovalcem, ki včasih deluje celo kot oko kamere. Obširni in slikoviti opisi oseb (fizični in značajski) in dogajanja, orisi prostorov in pokrajine, ki so ena izmed Kosmačevih prepoznavnih lastnosti, so se v največji meri ohranili v scenariju za film *Na svoji zemlji*, nato pa jih je z vsakim nadaljnjim scenarijem vse manj. Najbolj skopi opisi oseb in dogajanja ter orisi prostorov in pokrajine so v scenariju za film *Balada o trobenti in oblaku*,

na kar je opozoril že pisatelj sam na začetku scenarija. Tako v scenarišični kot tudi filmski adaptaciji *Balade* sta Kosmač in Štiglic uspela ovreči enega izmed predsodkov, ki pravi, da je literatura primernejša za izražanje subjektivnih oz. psiholoških stanj, film pa naj bi zaradi svoje težnje po objektivnem prikazu stvarnosti bolje ponazarjal zunanje dogajanje (Zorman 2009: 19). V filmski adaptaciji *Balade* je stvarno dogajanje zmanjšano na minimum, v center pozornosti pa je postavljena Temnikarjeva psihološka drama, ki jo zaznamujejo Temnikarjevi prizori s prividi.

Ključne besede: Ciril Kosmač, France Štiglic, režiser, literarna predloga, filmska priredba, pisatelj-scenarist

Abstract

The literary works of Ciril Kosmač have proved three times to be rewarding source material for films. Based on his novellas *Očka Orel* (1946) [Father Orel], *Balada o trobenti in oblaku* (first published in *Naša sodobnost* 1956/1957; in book form in 1964) [The Ballade of Trumpet and Cloud] and *Tistega lepega dne* (1938) [That Beautiful Day], Kosmač wrote short film scripts, and France Štiglic made them into three successful films, namely *Na svoji zemlji* (1948) [On Our Own Land], *Balada o trobenti in oblaku* (1961) and *Tistega lepega dne* (1962). Kosmač's short scripts, interweaving dramatic and literary elements, could be used as a proper screenplay only after being turned into a storyboard. The common subject matter of the three novellas and their film adaptations is national salvation, each work depicting it differently. The novella *Očka Orel* and the screenplay for the film *Na svoji zemlji* emphasise heroism and collectivism; the novella *Balada o trobenti in oblaku* and the screenplay adaptation for the film of the same name show national salvation through the intimate world of a common person; the novella *Tistega lepega dne* and the screenplay for the romantic comedy of the same name deal with historical tragic fate of the people of the Primorje region during the fascist occupation and Italian denationalization policy with Kosmač's typical tragicomic humour "filled with special human warmth" (Štiglic in Frelih 2008: 92). The novella *Očka Orel* underwent most changes resulting in a completely new and different work. The frame story with two narrators was completely removed from the screenplay, while the main story retains only the scene where a German soldier breaks into Obrekar's home and some of the characters (Obrekar, Obrekar's wife, grandson Boris, Travnikar's uncle – Fra Diavolo, called unclce Sova [Owl] in the screenplay). Adapting the novella *Balada o trobenti in oblaku* required only one large reduction, as "contemporary associative narrative of the novella [...] required no major interference" (Frelih 2008: 83). The film adaptation of the novella *Tistega lepega dne* retains some of the original elements, while the story itself is significantly extended and some characters are added.

In all three screenplays, Kosmač replaced the original first-person narrator with the third-person narrator, which at some points functions as the lens of a camera. Detailed and picturesque descriptions of characters (of their looks and personality), events, buildings and landscapes, which are one of Kosmač's recognizable features, were largely retained in the screenplay for the film *Na svoji zemlji*, while in the following two screenplays more and more of those elements were omitted, the most brief being in the screenplay for *Balada o trobenti in oblaku*, which was also pointed out by the writer at the beginning of the screenplay. In the

adaptation of *Balada*, Kosmač and Štiglic managed to overcome the prejudice that literature is a more appropriate medium for expressing subjective and psychological states, while the film, having the tendency to objectively depict reality, is better for external events (Zorman 2009: 19). In the film version of *Balada*, external events are reduced to a minimum, bringing focus on Temnikar's inner struggle, shown in the scenes where Temnikar has illusions.

Keywords: Ciril Kosmač, France Štiglic, director, literary template, film adaptation, writer-screenwriter

KAZALO

1	UVOD	1
2	RAZMERJE MED LITERATURO IN FILMOM	2
2.1	Umetnost pogleda	2
2.2	Vloga filmskega scenarija na začetku slovenske kinematografije.....	4
2.3	Primerjalna metoda in koncept zvestobe.....	5
2.4	Naratologija	6
3	SCENARIJ	14
4	FILMSKE ADAPTACIJE LITERARNIH DEL V SLOVENSKEM PROSTORU	18
5	ANALIZA	21
5.1	Novela <i>Očka Orel</i> in scenarij za film <i>Na svoji zemlji</i>	21
5.1.1	Novela <i>Očka Orel</i>	21
5.1.2	Scenarij za film <i>Na svoji zemlji</i>	32
5.2	Novela <i>Balada o trobenti in oblaku</i> in scenarij za istoimenski film.....	43
5.2.1	Novela <i>Balada o trobenti in oblaku</i>	43
5.2.2	Scenarij za film <i>Balada o trobenti in oblaku</i>	51
5.3	Novela <i>Tistega lepega dne</i> in scenarij za istoimenski film.....	56
5.3.1	Novela <i>Tistega lepega dne</i>	56
5.3.2	Scenarij za film <i>Tistega lepega dne</i>	59
6	ZAKLJUČEK	66
7	VIRI IN LITERATURA	68

KAZALO SLIK

Slika 1: Plakat filma <i>Na svoji zemlji</i>	34
Slika 2: Naslovnica knjige <i>Balada o trobenti in oblaku</i>	44
Slika 3: Prizora iz filma <i>Balada o trobenti in oblaku</i>	54
Slika 4: Prizori iz filma <i>Tistega lepega dne</i>	61
Slika 5: Prizor iz filma <i>Tistega lepega dne</i>	63

1 UVOD

V primerjavi z literarno umetnostjo, ki ima za sabo že bogato tisočletno tradicijo, je filmska umetnost po svojem obstoju še zelo mlada. Vendar se navkljub svoji »mladosti« lahko pohvali z mnogimi dosežki in uspehi, za katere se mora po mnenju Stanka Šimenca zahvaliti prav svoji starejši in izkušenejši stanovski kolegici – literaturi (Šimenc 1980: 16). Njuno tesno sodelovanje se je začelo na začetku 20. stoletja z »rojstvom narativnega filma«, za katerega so zaslužni gledalci, ki so se kmalu naveličali gledati le »trivialne prizore iz vsakdanjega življenja« na gibljivih fotografijah in zahtevali filme z zgodbo (Jovanović 2008: 27). Ker je bila filmska umetnost na tem področju še precej neizkušena, se je po pomoč pri ustvarjanju zgodb zatekla k literaturi. Tako svetovna kot slovenska kinematografija sta se pri pisanju scenarijev za filmske priredbe oprli predvsem na tista literarna dela, ki sta jih literarna kritika ali zgodovina že umestili med književno klasiko (Rudolf 2013: 150).

Leta 1946 so se na slovenski direkciji Filmskega podjetja FLRJ odločili posneti »prvi slovenski celovečerni umetniški film« in v ta namen razpisali javni natečaj za scenarij, ki sta ga objavila dva, takrat osrednja časopisa, *Slovenski poročevalec* in *Ljudska pravica*. Odgovorni so se poleg javne objave v časopisih odločili k sodelovanju spodbuditi še trinajst priznanih in uveljavljenih slovenskih pisateljev. Osebnostno povabilo k sodelovanju je prejel tudi Ciril Kosmač, čigar kratka zgodba, ki jo je priredil po noveli *Očka Orel*, je na koncu prepričala komisijo in zmagala (Brenk 1980: 153). Tako se je začelo Kosmačevo sodelovanje pri ustvarjanju slovenskega filma. Kar po treh njegovih literarnih delih so bili posneti trije filmi z vojno tematiko, ki jih uvrščamo v žanr partizanskega filma. Predmet obravnave bodo v pričujočem diplomskem delu novela *Očka Orel* (1946) in scenarij za film *Na svoji zemlji* (1948), novela *Balada o trobenti in oblaku* (1956/57) in scenarij za film *Balada o trobenti in oblaku* (1961) ter novela *Tistega lepega dne* (1938) in scenarij za film *Tistega lepega dne* (1962).

K preučevanju in analizi filmskih priredb literarnih del lahko pristopimo na različne načine, pri čemer lahko s pomočjo različnih metod in pristopov vzamemo pod drobnogled raznovrstne segmente, ki nam jih ponuja ta vrst filmskega medija. V pričujočem diplomskem delu bomo k filmskim priredbam literarnih del pristopili z literarnega vidika, kar pomeni, da bomo pozornost namenili tistemu, kar je v filmu »literarno«, tj. scenariju. Diplomsko delo smo okvirno razdelili na dva dela. V prvem delu bomo opredelili metodo, po kateri bomo v drugem, analitičnem delu obravnavali literarna dela in scenarije zanje. Opredelili bomo

scenarij in se osredotočili na njegovo zgradbo ter literarne (naratološke) kategorije. V okviru analize scenarijev nas bo zanimalo tudi, kako (uspešno) se je Kosmač lotil predelave svojih literarnih del v filmski medij in kakšne prilagoditve ter kompromise ta pretežno vizualno-slušni medij zahteva od pisatelja-scenarista.

2 RAZMERJE MED LITERATURO IN FILMOM

2.1 Umetnost pogleda

Razlogov za to, da se je bil film primoran zateči k literaturi je več. Enega smo omenili že v uvodu, drugi pa izhaja iz dejstva, da je na začetku 20. stoletja film tako v Evropi kot v ZDA imel status cenene zabave za široke množice in delavski sloj prebivalstva. V Franciji je leta 1908 zaživela ideja o *film d'art*, katere cilj je bil dvigniti filmu kulturni ugled in v kinematografe privabiti izobražence, hkrati pa filmu zagotoviti celo status »prave« umetnosti (Jovanović 2008: 30). Da so umetniški vzponi in nekateri vrhunci tako svetovnega kot slovenskega filma povezani prav z naslonitvijo filma na literaturo, predvsem na književno klasiko, potrjuje tudi izjava režiserja Davida Warka Griffitha, ki ga je priznani sovjetski režiser Sergej Eisenstein razglasil za »očeta« klasične filmske montaže in pripovedi. Griffith je namreč dejal, da je na njegovo filmsko tehniko vplivala literatura Charlesa Dickensa, v kateri je odkril »križno montažo, tehniko prekinitve prizora v najbolj napetem trenutku in uporabo mentalnih (tj. sanjskih ali spominskih) podob« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 195). Eisenstein je leta 1944 napisal esej Dickens, Griffith in mi, v katerem je prišel do ugotovitve, da je Dickensova literatura zelo »filmska«. Z analizo Dickensa in Griffitha je prišel do zaključka, da je montaža, prek katere režiser premišljeno vodi gledalca skozi film, oblikovni postopek, prevzet iz literature. V Dickensovih delih je opazil tudi »načela križne montaže, sekvenčni način pripovedovanja in značilne filmske prehode«, za tipično filmske pa je označil »njegove tehnike opisovanja, ki jih je enačil z uporabo različnih filmskih planov«. Literarni teoretiki velikokrat omenjajo tudi preskoke »v pripovednem gledišču oz. fokalizaciji, kar je ena temeljnih oblik klasičnega pripovednega sloga v filmu« (Rudolf 2013: 30). Eisenstein se je v več esejih posvečal vprašanju razmerja med literaturo in filmom, v katerih je odkrival »kinematografske tehnike« v literaturi in omenjeni odnos prvi analiziral na ravni pripovedi. Po njegovem naj bi literatura prinesla filmu »umetnost pogleda«, tj. umetnost pripovedovanja (Kavčič in Vrdlovec 1999: 195).

Prav tako ne moremo mimo vplivov v obratni smeri. Teoretiki so v proznih delih avtorjev, kot so Virginia Woolf, James Joyce in Marcel Proust našli in analizirali številne filmske postopke, od koder se da sklepati na vpliv filma oz. filmske tehnike na literaturo. Film je imel po mnenju Keitha Cohena največji vpliv na razvoj literarnega modernizma. Cohen meni, da se osrednja novost modernizma, tj. asociativna tehnika ali nezavedni tok doživljanja, zgleduje prav po »filmskem načinu podajanja zgodbe«, ki ga imenuje »premik iz pripovedovane preteklosti v prikazovano sedanost« (Zorman 2009: 27).

Pri primerjavah literature in filma moramo imeti v mislih, da gre pri omenjeni dvojici na eni strani za vprašanje filmske adaptacije literarnih del, na drugi pa za vprašanje podobnosti oz. različnosti med filmom in literaturo (Kavčič in Vrdlovec 1999: 194). V diplomski nalogi se bomo bolj posvečali prvemu vprašanju, tj. adaptaciji. Strokovne študije o filmskih adaptacijah literarnih del se osredotočajo predvsem na iskanje razlik med literarno predlogo in filmom. Najznačilnejše so trditve, ki literaturo povezujejo z besedo in film s sliko. Zato naj bi bila literatura primernejša za izražanje subjektivnih oz. psiholoških stanj, film pa naj bi zaradi svoje težnje po objektivnem prikazu stvarnosti bolje ponazarjal zunanje dogajanje (Zorman 2009: 19). Platon je besedno umetnost opredelil na eni strani kot pripoved brez posnemanja (*diegesis*) in na drugi kot pripoved s posnemanjem (*mimesis*), kar je literarna naratologija prevzela pri razlikovanju med dvema načinoma podajanja govora. Za literaturo naj bi bilo značilno pripovedovanje (*diegesis*), za film pa prikazovanje (*mimesis*). Zanimiva je trditev Jeana Mitryja, ki vidi bistveno razliko med filmom in literaturo (romanom) v tem, da je »roman pripoved, ki se organizira kot svet, film pa je svet, ki se organizira kot pripoved«. Po njegovem mnenju je pot filma obratna od poti, ki jo dela literatura, saj naj bi »literatura od pojmovnega oz. abstraktnega težila h konkretnemu, medtem ko lahko film izhaja samo od konkretnega, realnega, neposredne danosti«, ki jo poskuša uporabiti kot »orodje posredovanja emocije ali pogleda, ki implicira subjektivnost« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 197). Matevž Rudolf v knjigi *Ko beseda podoba najde* (2013) trdi, da so zgoraj predstavljene dihotomije literatura–film, beseda–slika, subjektivno–objektivno, pripovedovanje–prikazovanje neutemeljene in ne presegajo poljudno-publicistične primerjave med literarnim izvornikom in filmsko različico (Rudolf 2013: 75). Za preučevanje filmskih adaptacij se mu zdi najprimernejši pristop metodološki pluralizem, in sicer kot nekakšen hibrid vseh možnih pristopov, ki ga je po njegovem najuspešneje uspela podati teoretičarka Kamilla Elliott (Rudolf 2013: 135). Podobnega mnenja je tudi Barbara Zorman, ki meni, da je delitev literature in filma na besedo in sliko pristranska, saj »povečuje pomen pisane besede in njene

izvirnosti nasproti domnevno sekundarnim, iz besed izpeljanim podobam« (Zorman 2009: 19). Po njenem je funkcija filmskega scenarija tista skupna točka v razmerju med literaturo in filmom, ki najbolj jasno odslkava njun družbeni položaj. Pri tem opozarja, da »filmska izrazna sredstva pogosto veljajo za estetsko in intelektualno manj vredna od literarnih« (Zorman 2008: 14). To trditev potrjuje dejstvo, da je na začetku oblikovanja slovenske kinematografije prevladovalo prepričanje, da je scenarij bistvo filma in da sta od kvalitete oz. »literarne vrednosti« scenarija odvisna uspeh/neuspeh in kvaliteta filma. Avtorstvo filma pa ni pripadlo režiserju, ampak pisatelju-scenaristu. Pri analizi filmskih priredb Kosmačevih literarnih del bomo zato v nalogi osrednjo pozornost namenili scenariju kot pomembnemu veznemu členu med literarno predlogo in končno filmsko podobo.

2.2 Vloga filmskega scenarija na začetku slovenske kinematografije

Zlasti na začetku slovenske kinematografije so filmskemu scenariju torej posvečali največ pozornosti. Pisanje scenarijev, t. i. »umetniški del filma«, je takrat večinsko pripadlo pisateljem, medtem ko je režiserjem pripadla vloga »tehničnih izvrševalcev« (Zorman 2009: 69). To dejstvo potrjuje že v uvodu omenjeni »natečaj za prvi slovenski celovečerni umetniški film«, ki so ga poslali že uveljavljenim slovenskim pisateljem (Brenk 1980: 153). Matej Bor v referatu *Beseda o problemih naše filmske umetnosti (1950/1988)* poudari, da so za usodo napredka filmske umetnosti odgovorni pisatelji in da je prihodnost filma »neločljivo vezana z bodočnostjo literature« oz. »njene najmlajše panoge – scenaristike« ter da lahko film samo prek scenaristike in svojih lastnih Shakespearov, Molierov in Shawov doseže »vrhove gledališča« (Bor 1950/1988: 26). S tem, ko so scenariju pripisovali tako pomembno vlogo pri ustvarjanju filma, se je v 50. in 60. letih 20. stoletja lahko pri nas uveljavil kot nova literarna zvrst. Na uveljavljeno vlogo scenarija kot zvrsti kažejo njegove tiskane izdaje z dodanim slikovnim gradivom iz filma. Scenarij Cirila Kosmača za film *Na svoji zemlji* je izšel v knjižni obliki leta 1949 (Zorman 2009: 70–71). V knjižni obliki je bil na primer objavljen tudi scenarij za mlajši film *Petelinji zajtrk* Marka Naberšnika (2007), »kar je za sodobni slovenski film prava redkost (Rudolf 2013: 356).

2.3 Primerjalna metoda in koncept zvestobe

Publikacija *Novels into Film* (1957), katere avtor je Georg Bluestone, velja za eno prvih sistematičnih monografskih študij, ki se na znanstvenem nivoju ukvarja s preučevanjem filmskih adaptacij literarnih del ter z razmerjem med literaturo in filmom. Bluestone je za analizo filmov in literarnih del uporabil primerjalno metodo, ki je postala splošno uveljavljena. Rudolf meni, da je metoda sicer priročna, vendar pomanjkljiva, saj se omejuje le na »vsebinsko plat adaptacij« in »na ugotavljanje odmikov priredbe od predloge« (Rudolf 2013: 76), česar se je dobro zavedal tudi Bluestone. S primerjalno metodo je povezan koncept zvestobe, ki išče odklone filmske priredbe od literarne predloge. V zadnji tretjini prejšnjega stoletja so skušali nekateri raziskovalci ugotoviti, kako narediti omenjeni koncept s pomočjo klasifikacij bolj strokoven in sistematičen. Filmske priredbe so glede na »zvestobo« literarnemu izvirniku razdelili v tri različne kategorije, in sicer na tip dobesedne, zveste in svobodne adaptacije. Med prvimi kritiki koncepta zvestobe je bil Dudley Andrew, ki je filmske priredbe glede na princip »zvestobe« razdelil v tri kategorije, in sicer na zveste transformacije (»po črki« ali »po duhu«), izposojanje in križanje. Brian McFarlan v monografiji *Novel to Film* (1996) povzema klasifikacijo Geoffreyja Wagnerja, ki deli adaptacije na prenos, komentar in analogijo. Linda Costanza Cahir pa pojem adaptacije zamenjuje s pojmom prevoda in predlaga prav tako tridelno klasifikacijo prevoda glede na dobesedni, tradicionalni in radikalni prevod. Tudi Stanko Šimenc, avtor prve slovenske knjige o filmskih priredbah literarnih predlog, se je dotaknil koncepta zvestobe in povzel klasifikacijo Alfreda Estermanna, ki adaptacije deli na dokumentacijo, filmski prenos in umetniški film (Rudolf 2013: 77–79). Vse tri filmske adaptacije (*Na svoji zemlji*, *Balada o trobenti in oblaku* ter *Tistega lepega dne*), ki so predmet diplomske naloge, Šimenc uvršča med svobodne predelave (Šimenc 1983: 20), saj scenarist in režiser pri pisanju filmske zgodbe nista strogo sledila poteku pripovedi literarne predloge, ampak sta se po njej le »orientirala«. Kot bo razvidno iz analize, so bile vse tri literarne pripovedi deležne precejšnjih sprememb; na eni strani številnih razširitev in dopolnitev (*Na svoji zemlji*, *Tistega lepega dne*) in na drugi močne redukcije (*Balada o trobenti in oblaku*).

Za zgoraj predstavljeno vzpostavljanje tipologij so se raziskovalci in teoretiki odločili zato, ker so se v mnogih recenzijah filmskih adaptacij pojavljali včasih tako neprimerni izrazi kot so deformacija, izneverjanje, oskrunjenje, s katerimi so kritiki želeli povedati, da »je knjiga boljša od filma«, da je »literatura v splošnem bolj abstraktna, film pa konkreten in s tem sam po sebi umetniško manj vreden od literature« in da so filmske adaptacije nezveste literarnemu

delu. Rudolf nadalje kritično ugotavlja, da so prej omenjene tipologije le navidezno vzpostavile sistematičnost in objektivnost pri vrednotenju in analizi filmskih priredb. Meni namreč, da med posameznimi kategorijami niso jasno vzpostavljene meje, obenem pa le-te z iskanjem »odmikov filmske različice od literarnega izvornika« še vedno na prikrit način vzpostavljajo koncept zvestobe (Rudolf 2013: 80). Kljub precej ostri kritiki primerjalne metode in koncepta zvestobe smo se odločili, da ju bomo vseeno uporabili, nadgradili pa ju bomo z analizo naratoloških kategorij.

2.4 Naratologija

Naratologija oz. teorija pripovedi se je najprej razvila na področju literarne vede, kasneje pa je svoje postopke razširila tudi na področja ostalih umetnosti (likovne umetnosti, filma, gledališča) in na druge družboslovne vede (sociologija, etnologija) (Kralj 1998: 9). Že samo ime teorije dovolj jasno kaže na to, da je glavni predmet njenega preučevanja in zanimanja pripoved. Zaradi dejstva, da lahko tako film kot literarno delo pripovedujeta isto zgodbo na različne načine, se je naratologija izkazala za učinkovit pristop pri preučevanju razmerja med literaturo in filmom. Kot smer v filmski teoriji se ukvarja predvsem s »preučevanjem strukture in delovanjem filmske pripovedi« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 413). S sorodnimi stališči je k preučevanju razmerja med literaturo in filmom pristopil v že omenjeni teoriji »umetnost pogleda« tudi Sergej M. Eisenstein (glej podpoglavje Umetnost pogleda). V diplomskem delu bo šla pozornost le nekaterim narativnim kategorijam, predvsem tistim, ki so prisotne tako v literarni kot filmski pripovedi in nam bodo v pomoč pri analizi izbranih literarnih predlog in scenarističnih priredb. Osredotočili se bomo na temeljno dvojico fabula–siže, na pripovedovalca, pripovedni čas in prostor, like in fokalizacijo.

Naratologija je za svoje temeljno metodološko izhodišče postavila razlikovanje med **fabulo in sižejem**, ki so ga naratologi prevzeli od ruskih formalistov. Pojem fabula tako pomeni »pripoved v najširšem obsegu, brez smiselnih, vzročnih in razpletnih vrzeli« (Freljih 2008: 142), medtem ko siže predstavlja način, kako je fabula pripovedovana oz. umetniško preoblikovana. Osnovna prvina fabule je dogodek, ki se brez lika in konflikta ne more udejanjiti. Tako literarna dela kot filmi vsebujejo več tematsko povezanih pripovednih dogodkov, ki oblikujejo dogajanje in med katerimi iščemo vzročno-posledične, časovne in prostorske povezave. Za »umetniško« razporeditev dogodkov v literarnem delu ali filmu

poskrbi siže, ki je po svojem bistvu sistem oz. dramska konstrukcija umetniškega dela. Naloga sižeja je, da dogodke, konflikte in psihološka stanja razporedi, uredi in izrazi na takšen način, da si bralec/gledalec v svoji zavesti lahko ustvari zgodbo. Med tem, ko je naloga literarnega ali filmskega ustvarjalca, da fabulo oblikuje v siže, se odvija pri bralcu/gledalcu obratni proces. Naloga bralca/gledalca je, da med dogodki, ki mu jih siže podaja v nepravilnem vrstnem redu, poišče vzročno-posledične, prostorske in časovne povezave ter rekonstruira zgodbo. Ta proces rekonstruiranja zgodbe kaže na to, da sta tako bralec kot gledalec med branjem literarnega dela in filmsko projekcijo zelo aktivna. Da pa si lahko razložita, kaj jima fabula pripoveduje, kako jima to pripoveduje, kdo ali kaj je povzročil nek dogodek in kakšne posledice temu sledijo, potrebuje informacije. Za informacije o dogodkih in pripovednih/filmskih likih, ki jih bralec/gledalec dobi iz sižeja, je pomembno, da so posredovane v pravem trenutku ter da jih po obsegu ni premalo (omejena pripoved, neintenzivno dogajanje) ali preveč (siže je blokiran, preobilje podatkov pa zavaja gledalca) (Frelih 2008: 150). S pomočjo različnih časovnih razmerij med fabulo in sižejem film v gledalcu ustvarja dramatičnost, napetost, radovednost in presenečenje. Zato moramo biti pri preučevanju filmskih adaptacij literarnih del na ta časovna razmerja še posebej pozorni. Z omenjenimi razmerji se je podrobneje ukvarjal Gerard Genette in jih razdelil glede na urejenost, trajanje in pogostost (frekvenca). Pri urejenosti gre za to, da se dogodki časovno razporedijo tako, kot so se zgodili v fabuli. Takšna razmerja so npr. analepsa oz. spominjanje/retrospekcija (*flashback*), ki omogoča obujanje dogodkov iz preteklosti znotraj pripovedi, in prolepsa oz. skok v prihodnost (*flashforward*). Ko Genette govori o času trajanja pripovedi, pravi, da je pomembno razlikovati med časom trajanja fabule in časom trajanja sižeja. Včasih se zgodi, da je čas trajanja sižeja enak času trajanja fabule, lahko gre tudi za povzetek (čas sižeja je krajši od časa fabule), elipso ali izpust (čas sižeja preskoči dogodke iz fabule) in opisno pavzo (čas sižeja je daljši od fabule), včasih pa siže, da bi ohranil dramatično napetost, nepomembne dogodke iz fabule enostavno izpusti. Dogodek se v fabuli lahko pojavi samo enkrat, lahko pa se ponavlja, kar Genette poimenuje frekventnost. Pri tem razlikuje tri različne tipe, in sicer singulativno pripoved (to, kar se v fabuli zgodi, je v sižejem povedano enkrat), ponavljajočo se pripoved (to, kar se v fabuli zgodi, je v sižejem povedano večkrat) in iterativno pripoved (to, kar se v fabuli zgodi večkrat, je v sižejem povedano enkrat) (Rudolf 2013: 93).

Kategorija pripovedovalca je po mnenju Marjana Dolgana v knjigi *Pripovedovalec in pripoved* (1979) ena najzanimivejših kategorij, ki se jih literarna stroka poslužuje pri

opisovanju ustroja pripovedne proze (Dolgan 1979: 5), vprašanja v zvezi s pripovedovalcem pa so med osrednjimi vprašanji naratologije (Kos 2001: 102). Za Käte Friedemann, avtorico ene prvih monografsko zasnovanih razprav o pripovedovalcu z naslovom *Die Rolle des Erzählers in der Epik* (1910), »je pripovedovalec tisti, ki si prizadeva, da bralec ne dojema sveta v pripovedi takšnega, kakršen je sam po sebi, temveč s pomočjo njegovega posredništva. Le-to se kaže v njegovem vmešavanju v pripoved, pri čemer si izbere posebno perspektivo ali gledišče (nem. *Blickpunkt/Gesichtspunkt*), tj. določen način pripovedovanja« (Friedemann v Dolgan 1979: 5). Wolfgang Kayser ugotavlja, da pripovedovalec v delu ni konkretni pisatelj, ampak fiktivna oseba v romanu, ki je »mitološki ustvarjalec sveta« (Kayser v Dolgan 1979: 6). Ameriški literarni kritik Wayne C. Booth je v knjigi *Retorika pripovedne umetnosti* (*The Rhetoric of Fiction*, 1961) vpeljal pojem nakazanega avtorja z namenom, da bi lažje opredelil razliko med zanesljivim in nezanesljivim pripovedovalcem, kar je po mnenju Alenke Koron navkljub ohlapni opredelitvi pomembno pripomoglo k razločevanju realnega avtorja in znotrajbesedilnega pripovedovalca (Booth v Rudolf 2013: 103). Tudi Miran Štuhec opredeljuje pripovedovalca kot izmišljeno, znotrajliterarno osebo, ki pripoveduje zgodbo in tako prevzema odgovornost za vse, kar se v tekstu dogaja. Je pomemben element pripovednega procesa in vezni člen med avtorjem in bralcem (Štuhec 2000: 23). Prvo tipologijo pripovedovalca pa je v delu *Die typischen Erzählsituationen im Roman* (1955) zasnoval Franz K. Stanzel, ki na osnovi tričlene sheme pripovednih položajev razlikuje tri tipe pripovedovalca (avktorialnega, prvoosebnega (jazovega) in personalnega). Kljub temu, da je bila Stanzlova tipologija zelo hitro in široko sprejeta, je bila deležna tudi kritičnih odzivov. Glavna kritika se je nanašala na prvoosebne pripovedovalca, ki po mnenju kritikov niti po pomenu niti po vlogi ni enakovreden drugima dvema. V slovenskem prostoru se je s kategorijo pripovedovalca ukvarjal Janko Kos v razpravi *Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca* (1998). Izhaja iz Stanzlovega tipološkega modela, ki ga s kritično analizo razstavi in nato »raziskuje možnost treh različnih tipologij pripovedovalca, od katerih je vsaka tričlena in postavljena na drugačno raven: prvo-, drugo- in tretjeosebni pripovedovalec; avktorialni, personalni in virtualni; lirski, dramski in epski pripovedovalec« (Kos 1998: 1).

Kategoriji pripovedovalca smo se odločili nameniti precejšnjo pozornost zato, ker le-ta v celotnem Kosmačevem literarnem opusu zavzema pomembno mesto, na katerega opozarjajo tudi literarni zgodovinarji, ki se ukvarjajo s preučevanjem njegove proze. Specifika Kosmačevih literarnih del se kaže v nenehni prisotnosti njegove (tj. pripovedovalčeve) osebnosti znotraj besedil. Že Lino Legiša je v knjigi *Zgodovina slovenskega slovstva VI*

(1969) opazil, da je pisatelj v dogajanju udeležen na dva načina, (1) je dejansko med osebami v delu ali pa (2) kot pripovedovalec uvaja, »glosira, uživa nad sukanjem stavka v veznem besedilu ali v ustih govorečih« (Legiša v Glušič 1975: 9). Še ena posebnost Kosmačeve proze je zelo osebno razmerje pisatelja do epske snovi. V delu *Umetniška proza Cirila Kosmača* (1963) Franc Zadavec kot eno izmed splošnih značilnosti Kosmačeve proze navaja »prevladovanje lirske, avtobiografske, spominske pripovedne perspektive« (Zadavec v Glušič: 1975). V spremni besedi k zbirki novel *Tantadruj* (1964) je Mitja Mejak Kosmačevega pripovedovalca označil kot subjekt, ki zgodbo kroji in komentira (Mejak v Glušič 1975: 16).

Vse predstavljene ugotovitve je povzela tudi Helga Glušič, ki je v knjigi *Pripovedna proza Cirila Kosmača: Razvoj motivike in njenega oblikovanja* (1975) v poglavju Osebna izpoved kot lirski odnos do snovi podala **tipologijo Kosmačevega pripovedovalca**. Za Kosmačevo prozo je glede na zgoraj predstavljeno Kosovo tipologijo značilen lirski pripovedovalec, ki se po ugotovitvah Glušičeve v besedilu pojavlja na tri načine. Pri prvem načinu pripovedovalec svoj osebni svet izpoveduje v ustvarjeni osebi, pri drugem pripovedovalec nastopa kot komentator dogajanja zunaj sebe, pri tretjem pa je pripovedovalec lahko dejavna oseba na dva načina: (a) kot pripovedovalec zgodbe zunaj sebe (tj. kot uvajalec v uvodu ali epilogu) ali (b) kot pripovedovalec lastne (doživljajske) zgodbe (Glušič 1975: 93). Pri drugem načinu Glušičeva pripovedovalčev komentar razdeli na tri tipe. V prvem tipu komentarja pripovedovalec na osnovi osebnih doživetij razmišlja o osebah in dogodkih, v drugem si pri komentiranju dogajanja pomaga z ljudskimi primerami in pregovori, v tretjem pa napoveduje prehode med dogodki, zaključke, predvideva posamezne dogodke in je zato prisoten zgolj tehnično, ne pa tudi miselno (Glušič 1975: 101). Kot bomo videli v analizi literarnih del, je za novelo *Očka Orel* značilen pripovedovalec kot uvajalec, za *Balado o trobenti in oblaku* pripovedovalec kot delujoča oseba v celotnem besedilu, za novelo *Tistega lepega dne* pa pripovedovalec kot komentator dogajanja zunaj sebe. Toda to je le groba opredelitev pripovedovalca, saj se v novelah *Očka Orel* in *Balada o trobenti in oblaku* pojavljajo posebnosti, o katerih bomo podrobneje govorili v drugem delu diplomskega dela, tj. v analizi.

Pomembna odločitev, ki jo mora pri adaptaciji literarnega dela v film sprejeti scenarist, je, kako bo pripovedovalca iz literarnega dela prenesel v filmski medij. Kljub temu, da se tu ukvarjamo s prenosom iz literarnega besedila v scenaristično besedilo, je potrebno upoštevati, da je scenarij hkrati že del drugega medija, ki ima specifične lastnosti in zakonitosti, zato ne gre zgolj »za prenos ali zamenjavo enega tipa pripovedovalca v drugega« (Rudolf 2013: 108).

V tem kontekstu je zanimiva Kosova ugotovitev, ki se nanaša na pripovedna besedila, kot so ep, roman in novela, in ki pravi, da je pri nekaterih izmed njih mogoče pripovedovalčev govor prenesti iz ene osebe v drugo, ne da bi pri tem povzročili kakršnokoli škodo v njihovi vsebinski sestavi ali notranji formi (npr. Camusov *Tujec*). Seveda tega sklepa ne gre posploševati kar na vsa besedila, saj obstajajo besedila, v katerih je prenos iz ene v drugo govorno osebo velikokrat težaven ali praktično neizvedljiv (npr. Flaubertova *Gospa Bovary*, Tolstojev roman *Vojna in mir*), saj tovrstna sprememba pripovedovalca zahteva bistvene posege v globinske plasti pripovednega besedila, v njegovo vsebino in notranjo formo. Posamezni primeri dokazujejo, da je »mogoča pretvorba iz prve v drugo osebo in narobe, iz tretje osebe v drugo in obratno, pa tudi iz druge osebe v prvo ali tretjo, zelo težavna ali sploh nemogoča pa je iz prve v tretjo osebo oz. iz tretje v prvo« (Kos 1998: 6). Ob podrobnejšem pregledu posameznih besedil je Kos prišel do zaključka, da besedilom brez neke dominantne osebe, vendar z velikim številom oseb in dogodkov, najbolj ustreza tretjeosebni pripovedovalec, ne pa pripoved v prvi ali drugi osebi. Na drugi strani pa se v besedilih z dominantnim pripovednim junakom pripovedovalec lahko pojavlja v katerikoli osebi, z manjšimi popravki pa ga je mogoče nadomestiti z drugim pripovedovalcem. V primerih, ko takšna zamenjava ni možna, »je to znamenje, da naslovni junak ni zares dominanten« (6). Predvidevamo, da bi prva omenjena ugotovitev v našem primeru lahko veljala za novelo in scenarij *Tistega lepega dne* in se bo zato v scenariju najverjetneje pojavil tretjeosebni pripovedovalec. Drugo trditev, ki se nanaša na dominantnost enega od literarnih likov, pa lahko apliciramo na novelo *Očka Orel* in scenarij *Na svoji zemlji* ter na novelo *Balada o trobenti in oblaku* in istoimenski scenarij. Pri analizi teh dveh scenarijev nas bo zanimalo, v katero osebo je Kosmač prvoosebnega pripovedovalca iz novel prenesel v scenarij. Do vmesnih prehodov, križanj in prekrivanj pa ne prihaja le znotraj posamezne ravni (prvo-, drugo- in tretjeosebni pripovedovalec; avktorialni, personalni in virtualni; lirski, dramski in epski pripovedovalec), ampak tudi med ravnmi (2). V našem primeru to potrjujejo Kosmačeva literarna dela, v katerih se prekrivata prvoosebni in lirski tip pripovedovalca. V analizi bomo zato pozorni tudi na tovrstne spremembe v procesu prenosa iz literarne predloge v scenarij.

Glede na to, da pripovedovalec v Kosmačevih literarnih delih s svojo nenehno navzočnostjo zavzema posebno mesto, bomo pri analizi scenarijev pozorni na to, ali se je Kosmač kot pisatelj-scenarist uspel prilagoditi zakonitostim filmskega medija in ali je uspel zmanjšati prisotnost pripovedovalca na minimum, ali ga je morda celo ukinil. Ker se v diplomskem delu

ukvarjamo z literarnim delom v procesu nastajanja filma, ne pa tudi s končno filmsko podobo na platnu, na tem mestu ne bomo opredeljevali pojma in funkcije pripovedovalca v filmski teoriji. So pa v kontekstu scenarija za nas zanimiva nekatera dognanja teorije drame o prisotnosti oz. odsotnosti pripovedovalca v umetniškem delu. Prvi je o odsotnosti fiktivnega pripovedovalca v drami pisal že Platon, ko je opredeljeval različne načine pesniškega (literarnega) izražanja, tj. *diegesis* in *mimesis*. Po Platonu je za pripoved (*diegesis*) značilno, da bralec jasno zaznava pesnika kot pripovedovalca, ki se nima nobenega namena skrivati za osebami, medtem ko je v tragediji in komediji (*mimesis*) pesnik kot pripovedovalec odsoten, saj govori »kot da bi bil nekdo drug«, [...] »njegove osebe pa same dobijo besedo in gledalec je neposredno soočen z njimi« (Kralj 1998: 23). Sodobna teorija drame se zgleduje po Platonu in pravi, da pripoved dogodke preoblikuje v skladu s pripovedovalčevo subjektivno perspektivo, medtem ko se drama rojeva neposredno pred bralcem/gledalcem in je zato stopnja prejemnikove čustvene vpletenosti mnogo večja. »In da bi drama to dosegla, se mora pripovedovalec povsem umakniti iz nje« (Kralj 1998: 24). Zanimiva je primerjava komunikacijskega modela pripovednega in dramskega teksta, s katerima so se ukvarjali semiotiki, Kralj pa ga povzema po Manfredu Pfisterju. Omenjeni model sestoji iz treh polj: notranjega, srednjega oz. posredniškega in zunanjega. Pri primerjavi enega komunikacijskega sistema z drugim se je izkazalo, da pri dramskih tekstih izgine posredniški komunikacijski sistem, ki ga v pripovednih tekstih zasedata fiktivni pripovedovalec in poslušalec. Funkcija fiktivnega pripovedovalca v pripovednem komunikacijskem sistemu je, da komunicira (tj. komentira, opozarja, usmerja dogajanje) s fiktivnim poslušalcem in na ta način deluje kot posrednik med notranjim in zunanjim sistemom. Ker v drami posredniški komunikacijski sistem umanjka, je »njen notranji komunikacijski sistem zaprt, izoliran« (Kralj 1998: 26). V analizi bomo pozorni na to, ali pride do odsotnosti fiktivnega pripovedovalca tudi v primeru scenarija. Če upoštevamo Rudolfovo trditev, ki pravi, da »v znanstvenem proučevanju filmov težko zanikamo obstoj nakazanega avtorja in se posvetimo samo empiričnemu avtorju« (Rudolf 2013: 119), potem teorija o odsotnosti pripovedovalca ne velja ne za film in ne za scenarij. O obstoju nakazanega avtorja, ki ga poimenuje »temeljni narator«, govori tudi Vrdlovec, ki pravi, da literarnega pripovedovalca ne moremo enačiti s filmskim, saj »'temeljni narator' filma ne more reči 'jaz' oz. lahko to reče le tako, da se predstavi prek kake osebe« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 415). Pomembna razlika med literarno in filmsko pripovedjo se po Vrdlovcu kaže tudi v tem, da medtem ko v literarnem tekstu oseba, ki ji nakazani avtor prepusti pripoved, zasede mesto pripovedovalca v celoti, v filmski pripovedi ta nadomestitev ni popolna.

Prenos umetniškega dela iz enega semiotičnega sistema v drugega, v našem primeru iz literarnega v filmski, ne povzroči sprememb le na ravni pripovedovalca, ampak posledično tudi v pripovedni perspektivi. **Pojem fokalizacija** predstavlja »'narativno žarišče' ali gledišče oz. vidik osebe, ki ureja narativno perspektivo« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 414). Gerard Genette je omenjeni pojem v analizo pripovedi uvedel v publikaciji *Figures III* (1972), da bi ločil med kriterijem glasu in kriterijem modusa/načina. Omenjeni pojem »omogoča znotraj pripovedne strukture besedila izločiti tistega, ki usmerja pripovedovalčevo perspektivo« (Štuhec 2000: 55). Že zgoraj omenjeni tipi pripovedovalca (avktorialni, prvoosebni in personalni) se tako oblikujejo glede na perspektivo oz. pripovedni položaj, s katerega spremljajo dogajanje. Fokalizator postane tisti, ki dogajanje opazuje in gleda, preko njega pa pripovedovalec dobi podatke o dogajanju. Genette loči fokalizacijo na tri osnovne tipe, in sicer na ničelno, notranjo in zunanjo, ki v teku pripovedi prehajajo med seboj in se prepletajo. Ničelna fokalizacija obstaja takrat, ko se žarišče nahaja na nedoločeni točki in ga ne moremo pripisati nobenemu liku, pripovedovalec pa ve več o dogajanju kot katerakoli izmed pripovednih oseb. Za notranjo fokalizacijo je značilno, da naracija poteka s perspektive določene osebe, ki postane subjekt, pripovedovalec pa ve le toliko, kolikor ve izbrana oseba; vidno polje je omejeno. Genette jo razdeli na (a) fiksno, če nikoli ne zapusti gledišča določene osebe, (b) spremenljivo, če gledišče prehaja z ene osebe na drugo in (c) pluralno, kadar se menjavajo gledišča različnih oseb; zasledimo jo v prvoosebnih in tretjeosebnih pripovednih situacijah. Pri zunanji fokalizaciji je »gledanje« usmerjeno v prostor izven vseh likov in se izogne posredovanju čustev, občutkov in misli. Filmski naratologi so za potrebe filmske naratologije termin fokalizacije nadgradili s **pojmom okularizacije**, ki ga je leta 1987 uvedel François Jost, nanaša pa se na tisto, kar oseba vidi (pri fokalizaciji je pomembno nasprotno – kaj oseba ve). Ker se v analizi ne bomo ukvarjali s končno filmsko podobo, naj zadošča le omemba tega pojma.

Čas je naslednja kategorija, ki jo bomo opazovali tako v literarnem delu kot scenariju, saj tu prihaja do pomembnih razlik. Dokler je film obstajal v enem samem posnetku, problema časa oz. sočasnosti ali zaporednosti dogajanja ni poznal. S tem, ko se je oblikoval kot pripoved, pa je bil primoran razviti tudi časovne relacije (Kavčič in Vrdlovec 1999: 112–113). Primarni čas epske pripovedi je vedno preteklost, »tj. glede na čas pripovedovalčevega govora« (Kos 2001: 98). Epski subjekt vedno pripoveduje o nečem, kar se je že zgodilo, o dogodkih iz preteklosti, tudi takrat, ko pripoveduje v gramatikalnem sedanjiku ali prihodnjiku. Toda »preteklost nas nikdar ne vznemiri tako kot sedanjost« (Inkret 1986: 17). Kar je Poniž zapisal o času v

dramskem besedilu, lahko apliciramo tudi na scenarij, in sicer da se v njem »neposredno pojavlja neka imaginarna sedanost, ki jo bralec/gledalec doživlja kot pravo realnost, v katero je, posebej s pomočjo elementov teatralnosti, neposredno prestavljen« (Poniž 1996: 29). »Dramsko dogajanje torej poteka v stalni sedanosti, način dogajanja pa je načeloma sukcesiven, kar pomeni, da poznejši dogodek sledi zgodnejšemu. V tej sukcesivni sedanosti zna drama tudi napovedati prihodnost in obujati preteklost, ki pa nista prikazani na način čutne prisotnosti« (Kralj 1998: 136). Zanimiva je Frelihova trditev, ki pravi, »da scenarij v principu vedno ohrani pripovedni čas in prostor, kot sta se pojavljala v literaturi« (Frelih 2008: 172). Do morebitnih sprememb pripovednega časa in tudi prostora v filmskih priredbah literarnih del po njegovem prihaja v primerih, ko je pripovedni obseg epske literature obsežnejši in mora dramatisacija poskrbeti za selekcijo in koncentracijo motivov iz literarne predloge. Glede na omenjeno trditev bo do spremembe pripovednega časa verjetno prišlo le v scenariju za film *Balada o trobenti in oblaku*, ki ima izmed vseh treh obravnavanih besedil največji pripovedni obseg, medtem ko pri drugih dveh priredbah v scenariju verjetno ne bo prišlo do sprememb. Eugene Vale v knjigi *The Technique of Screen Writing* opozarja, da se pri dramatisaciji romana v film poleg problema izbora informacij pojavi tudi problem časovnih preskokov (Vale v Frelih 2008: 172). Bralcu pripovedne tehnike, kot sta *flashback* (skok v preteklost) in simultano dejanje, ne predstavljajo nobenih težav pri razumevanju literarnega teksta, ker ga pri tem usmerja fiktivni pripovedovalec, obenem pa se lahko večkrat vrne na mesto, ki mu je manj razumljivo (Kralj 1996: 137). Receptijske zastoje in časovne preskoke si za razliko od drame zaradi tehničnih možnosti (montaža) film sicer lahko privoščiti, vendar tudi zanj podobno kot za dramsko uprizoritev velja, da »mora publika razumeti zgodbo ob enem gledanju« (Vale v Frelih 2008: 172). V scenariju filmske adaptacije literarnega dela najmočnejše čustvene odzive sproža filmska akcija v sedanjiku, ki jo kot gledalci spremljamo v končni filmski podobi na platnu. Poleg neposredne sedanosti je za gledalca enako pomembna tudi preteklost, ki je v scenariju in filmu največkrat »ubesedena z dialogom«, lahko pa je tudi »povedana' ali prikazana v retrospektivi« (Frelih 2008: 173). Prestavitev dogajanja iz enega časa v drugega, iz preteklosti v sedanost, predstavlja zato za scenarista velik izziv. V analizi bomo pozorni, kako se je s tem spopadel Kosmač.

3 SCENARIJ

Najpreprostejša definicija se glasi, da je scenarij »tekst, po katerem posnamejo film« (Kavčič in Vrdlovec 1999: 535). Režiser France Štiglic pa je o scenariju zapisal tole: »Filmska umetnost pričanja s scenarijem. Idejna polnost zgodbe in njeno umetniško oblikovanje je osnova dobrega filma. Scenarij pa je literatura, ki jo je treba predelati na filmski jezik, prilagoditi očem kamere, pripraviti za snemanje« (Štiglic 1964: 694). Tone Frelih scenariju ne pripisuje tako pomembne vloge, saj meni, da je scenarij glede na svojo specifično naravo le zasnova konkretne ekranizacije oz. samo potencialna predloga za filmsko upodobitev, šele dokončna filmska podoba pa je odločilna za analizo in kritični razmislek (Frelih 2008: 140). Če je za dramski tekst značilen ambivalenten način obstoja, kar pomeni, da lahko drama hkrati obstaja kot tekst za branje in kot gledališka predstava (Inkret 1986: 49), za film oz. scenarij tega ne moremo trditi. Kot pravi Frelih, je scenarij v besedilni obliki »izrazito nezadosten in nobeno še tako imaginativno branje mu ne more vdahnuti življenja filmske umetnine« (Frelih 2008: 140). Film med drugim opredeljujejo njegovi spektakularni učinki, ki so jim podrejena vsa ostala izrazna sredstva. Vrdlovec natančneje opredeli scenarij kot obliko pripovedi o nekem dogajanju, ki ga sestavljajo prizori, ki časovno in prostorsko neprekinjeno prikazujejo osebe in predmete (Kavčič in Vrdlovec 1999: 535). Končna verzija scenarija zajema vse (razen tehničnih navodil), tj.: dogajanje, opis oseb in krajev, dialoge v premem govoru, ki so razdeljeni na prizore, pred vsakim prizorom so navodila glede eksterierja ali interierja, lokacije in opisa prizorišča, itd. Namen scenarija torej ni, da zadosti umetniškimi in estetskim standardom literarnih besedil, temveč da z natančnimi zapisi vizualizira dogajanje in osebe. Na osnovi scenarija, ki je delo scenarista, nato režiser napiše snemalno knjigo, po kateri dejansko poteka snemanje (Kavčič in Vrdlovec 1999: 535). Zanimivo je stališče Mateja Bora o scenariju in scenaristiki v referatu Beseda o problemih naše filmske umetnosti (1950), kjer scenaristiko definira kot »polnovredno literarno panogo, ki zahteva vse tisto znanje in vse tiste ustvarjalne napore, kakor vse druge literarne panoge« (Bor 1950/1988: 29). Po njegovem mnenju »mora imeti scenarij, podobno kakor drama, svojo avtonomno literarno vrednost«, s čimer misli, da mora biti scenarij napisan tako, »da imaš ob branju prav tak estetski užitek, kakor ob branju drame ali novele« (Bor 1950/1988: 25). Velik poudarek Bor v razvoju umetniškega filma pripisuje scenariju, dialogu in umetniški besedi nasploh, avtor filma pa je po njegovem scenarist oz. pisatelj, ki napiše scenarij. Prvi scenariji za slovenske filme so bili napisani kot kratke zgodbe, podobi in obliki scenarija, kot jo poznamo danes, pa so se približali šele ob pisanju snemalne knjige. Scenarij se je v 50. in 60. letih prejšnjega stoletja

kot posledica močnega literarnega vpliva uspel pri nas uveljaviti kot nova literarna zvrst. Scenaristične težnje po tiskanih verzijah scenarijev so prinesle nastanek specifične literarne oblike (Zorman 2009: 70). Zanimivo je tudi dejstvo, da so nekatere scenarije natisnili, čeprav po njih niso posneli filmov. France Štiglic je zapisal, da so »nekateri nalašč natisnili v knjigah«, ker so bili literati mnenja, da je »scenarij predvsem literatura, naj ga ljudje čitajo« (Štiglic 1965: 242). Velikokrat so v tiskanih verzijah scenaristi objavljali tudi dele scenarija, ki so jih režiserji črtali iz filma. Ker se diploma ukvarja s problemom scenarija z literarnega vidika, nas scenarij zanima predvsem kot pripovedna forma oz. kot ena izmed mlajših umetniških literarnih zvrsti. Pojav zvočnega igranega filma, ki je dal besedi njeno veljavo tudi v kinematografskem svetu, je na scenaristiko deloval spodbudno (Bor 1950/1988: 25).

O naratološkem pristopu k scenariju kot pripovedi smo govorili že v podpoglavju Naratologija, zato se na tem mestu temu ne bomo posvečali. Bomo pa na kratko spregovorili o dramski zasnovi oz. **zgradbi scenarija**, brez katere lahko filmska zgodba ali pripoved deluje nerazumljivo, kaotično in nezanimivo. V dramatiki se je uveljavila t. i. Freytagova piramida, ki dramsko dogajanje deli na pet delov (ekspozicijo, zaplet, vrh, razplet in katastrofo/razsnovo) (Kralj 1998: 122). To klasično zasnovo dramskega dogajanja so povzeli tudi scenaristi, ki menijo, da mora scenarij prikazati »serijo kriznih situacij, od katerih je vsaka hujša od prejšnje in pelje k vrhuncu«, pri čemer poudarjajo kontinuirano stopnjevanje dramatičnosti z vrhuncem na koncu, ki mu sledijo le še prizori razrešitve (Kavčič in Vrdlovec 1999: 542). Tudi v scenariju ima ekspozicija tako kot v drami pomembno vlogo v razumevanju celotne zgodbe, saj mora gledalcu/bralcu na začetku posredovati prave informacije o ozadju in okoliščinah prikazovane zgodbe, o osebah, o času in prostoru, da bo le-ta lahko sledil poteku dogajanja. Tako za dramo kot scenarij je priporočljivo, da se ekspozicija začne čim bolj udarno, saj na ta način v gledalcu vzbudi zanimanje. Ekspozicija se zaključi s sprožilnim momentom, katerega okoliščine sprožijo konflikt in spravijo tako protagonista kot antagonist v delovanje (Kralj 1998: 125–129). Freljih v analizi Štigličevih scenarijev in filmov ugotavlja, da zgradba scenarijev *Na svoji zemlji* in *Tistega lepega dne* povsem ustreza omenjeni šablonski shemi, medtem ko se *Balada o trobenti in oblaku* s svojim nepredvidljivim tokom dogajanja tej zasnovi izmika (Freljih 2008: 161).

Dwight Swain v priročniku *Film Script Writing* (1976) v scenariju loči pet temeljnih dejavnikov, in sicer »glavno osebo (protagonista), težavno situacijo, cilj, nasprotnika (antagonista) in grozečo nevarnost« (Swain v Kavčič in Vrdlovec 1999: 540). Tako za dramo kot za film velja, da **karakter osebe** izražajo njena dejanja, pri čemer je po mnenju Eugena

Valea naloga scenarista, da ustvari »posebne okoliščine, majhne dogodke, ki ne vplivajo toliko na potek dogajanja, kolikor primorajo osebo, da se med dogajanjem okarakterizira« (Vale v Kavčič in Vrdlovec 1999: 540). Glede dileme, ali je za filmsko zgodbo bolje, da je oseba karakterno izoblikovana že na začetku ali da skozi razvoj dogodkov doživi preobrazbo in se spremeni, je Pascal Bonitzer zapisal, da je morda prvenstvena naloga scenarija v tem, da prikaže »na kakšen način določeno število oseb dozori, pride do spoznanja. Scenarij je vedno zgodba o dozorevanju ali pomladitvi, vseeno. V vsakem primeru pa nekdo nekaj postane« (Bonitzer v Kavčič in Vrdlovec 1999: 541). Pri določanju karakterja osebe ima literarno delo precejšnjo prednost pred scenarijem in filmom, saj ima po besedah Freliha na razpolago »tretjo dimenzijo« v smislu pisateljevega opisa kot zunajstrukturnega posrednika, ki pisatelju omogoča opisovanje misli, motivov in delovanja osebe (Frelih 2008: 157-158). Scenarist Gerard Brach pa v zvezi s tem pravi, da »v romanu osebe mislijo, v filmu pa jih ne morete prisiliti, da bi mislile, razen s pomočjo glasu v *offu* – lahko jih samo pokažete, medtem ko razmišljajo« (Brach v Kavčič in Vrdlovec 1999: 541). Filmskim osebam umanjka ta tretja dimenzija po mnenju Freliha zato, ker vedno delujejo samo neposredno, prav zato mora biti značaj osebe prikazan skozi akcijo in dejanja. Primer omenjene težave je film *Balada o trobenti in oblaku*, v katerem je režiser Štiglic skušal notranje razmišljanje in notranji monolog in dialog glavnega junaka iz literarne predloge prikazati s pomočjo slike in vpeljave glasu v *offu*. Značaj osebe najbolje prikažejo situacije, v katerih se nastopajoča oseba znajde v težki psihološki dilemi, ki od nje zahteva jasno opredelitev in jo spodbudi k delovanju. V psihološki dilemi sta se znašla Očka Orel (naj kloni pred sovražnikom, ki mu je pred očmi ubil ženo ali se mu naj upre) in Drejc (naj ostane v zavetju oblastniške matere ali naj prestopi k partizanom in se bori za Tilčko) v filmu *Na svoji zemlji*, Temnikar (naj pobije belogardiste, reši ranjene partizane in žrtvuje družino ali naj raje ostane doma in reši domače) in Temnikarica (ko gleda poboj svojih otrok in požig domačije) v *Baladi o trobenti in oblaku* in podobno velja za Štefuca (naj si poišče novo ženo in mater za svoje otroke ali naj ostane sam) v *Tistega lepega dne* (Frelih 2008: 159). Filmske like zelo posplošeno delimo na tipe. Na eni strani razlikujemo med takšnimi, pri katerih so individualne lastnosti minimalno poudarjene in jih zaznamujejo neizrazite psihološke značilnosti ali značilnosti, ki so skupne večjemu številu ljudi iste družbene skupine oz. razreda (partizanski poveljniki, nemški in italijanski oficirji v filmu *Na svoji zemlji*, vaščani in vaščanke v *Tistega lepega dne*). Na drugi strani pa so izraziti individuumi z neprimerljivimi individualnimi lastnostmi (Temnikar in Temnikarica v *Baladi o trobenti in oblaku*, Štefuc v *Tistega lepega dne*). Izmed vseh likov je ponavadi najbolje opredeljen protagonist, ki po mnenju Freliha v Štigličevih filmih redkokdaj doživi

velike psihološke spremembe. V vseh treh obravnavanih scenarijih samo lik Drejca v filmu *Na svoji zemlji* doživi spremembo, saj iz omahljivca in pasivneža postane partizan (Frelih 2008: 160). Največkrat v pripovedih zasledimo enega izrazitega protagonista, ki ima somišljenike. V filmu *Na svoji zemlji* kot glavni protagonist nastopa množica, tj. vaška skupnost, medtem ko v *Baladi o trobenti in oblaku* nastopata dva protagonista, in sicer Temnikar in Temnikarica. Podrobneje se bomo z odnosom med protagonistom in antagonistom ukvarjali v analizi.

Literarnost je v scenariju prisotna v obliki **filmskega dialoga** in v tej funkciji predstavlja eno izmed pomembnih sestavin scenarija. V trenutku, ko zapisani dialog preide v sfero govora, se literarnost izgubi, saj govor postane del nove, polifonične filmske strukture (Frelih 2008: 139). Kot nadalje pravi Frelih, se dialog iz besednega izraza v scenariju s pomočjo filmskih igralcev prestavi v drug, ikoničen izraz oz. v območje živega, akustičnega, premega govora. Filmski govor je v igranem filmu seveda izmišljen, vendar skuša posnemati govor iz resničnega življenja, da bi učinkoval čim bolj neposredno. Za filmski dialog je pomembno, da je selektiven, kar pomeni, da predstavlja smiselni povzetek, določene psihološke ali družbene situacije. Na eni strani je funkcija govora v drami ali filmu, da sporoča gledalcu tisto, česar filmska slika ne more, na drugi pa komuniciranje, pri čemer ustvarja besedne situacije med filmski liki in prenaša sporočilnost zgodbe gledalcem. Včasih igra govor samo vlogo dopolnitvenega elementa; Roman Ingarden pravi, da »je samo dopolnitev kretnje, da, včasih je celo kretnja sama. Osebe se v filmu pogosto pogovarjajo v polovičnih stavkih, da, celo samo v polovičnih besedah« (Ingarden v Frelih 2008: 166). Literarni jezik, v katerem so zapisana literarna dela, in govorjeni jezik obstajata v dveh različnih sferah in se zato med seboj precej razlikujeta. Medtem ko v literarnih delih sledimo eksaktnim, urejeno zapisanim literarnim mislim, mora biti govorjeni filmski jezik zato, da daje vtis neposrednosti, »neurejen, prekinjan, ponavljajoč, miselno nedokončan, navidezno improvizirajoč. Prav improvizacija v govoru deluje naravno« (Frelih 2008: 166). Po mnenju različnih avtorjev scenarijskih priročnikov je pomembna naloga dialoga, da gledalcem »posreduje dejstva in podatke, razkrije konflikte in čustvena stanja likov, razodene značaj oseb, stopnjuje zaplet in sproži akcijo«; hkrati mora biti verjeten, zanimiv in smešen, dobro pa je, da vsebuje tudi »običajno zamolčanje«, kar pomeni, da osebe v dialogu ne povedo vsega in ne izražajo neposrednih misli (Kavčič in Vrdlovec 1999: 136). Jean-Paul Torok v knjigi *Le Scenarion* (1988) loči štiri tipe dialoga, in sicer ekspozicijski, karakterni, vedenjski ali situacijski in akcijski dialog (Torok v Kavčič in Vrdlovec 1999: 136). Lik in govor sta med seboj tesno

povezana in soodvisna, saj lik določa govor, govor pa bogati lik (Frelih 2008: 167). Past dialoga se skriva v pretirani gostobesednosti, saj dialog ne sme povedati vsega, da ne podvaja tistega, kar gledalcu s pomočjo kamere, scenografije, kostumografije, zvoka in igre želi povedati filmska slika. Filmski dialog mora paziti, da je pomensko zaokrožen in zgoščen ter vsebuje vodilno misel, ki »potisne dogajanje naprej ali v drugo problemsko smer« (Frelih 2008: 169). Iz vsega povedanega sledi, da se mora filmski dialog podrežati filmski zgodbi in dramaturgiji, kar naj bi Kosmaču kot scenaristu predstavljalo veliko težavo. Kot piše Vladimir Koch, Kosmač pri pisanju filmskih dialogov ni našel posebnega veselja, celo za filme po svojih delih ne, predvsem zato, »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 v Zorman 2009: 73).

4 FILMSKE ADAPTACIJE LITERARNIH DEL V SLOVENSKEM PROSTORU

V slovenskem prostoru obstaja za pojem filmska adaptacija veliko različnih izrazov, kot so priredba, predelava, filmska uprizoritev. Nekateri namesto izraza filmska adaptacija uporabljajo termin ekranizacija (npr. Barbara Zorman, Zdenko Vrdlovec, Tone Frelih). Matevž Rudolf se s tovrstnim enačenjem pojmov ne strinja, saj meni, da je ekranizacija primernejši izraz za »adaptacije literarnih del v okviru TV-filmov« (Rudolf 2013: 159). Ker se TV-produkcija po svoji specifični naravi precej razlikuje od filmske, je Rudolf mnenja, da je omenjeni vrsti produkcije potrebno razlikovati med sabo tudi terminološko. Vrdlovec v *Filmskem leksikonu* (1999) podaja kratko definicijo adaptacije, ki pravi, da je filmska adaptacija »preoblikovanje literarnega ali dramskega dela v scenarij« (Kavčič Vrdlovec 1999: 9). Poleg izraza adaptacija uporabi še izraza priredba in ekranizacija.

V razvoju slovenske kinematografije je največji delež filmskih adaptacij značilen za obdobje med letoma 1948 in 1982, saj so od 83 celovečernih igranih filmov 35 (42 %) filmov posneli po že objavljenih literarnih delih slovenskih pisateljev (Zorman 2009: 7). V omenjenem obdobju, ko so bili po Kosmačevih novelah posneti filmi *Na svoji zemlji* (1948), *Balada o trobenti in oblaku* (1961) in *Tistega lepega dne* (1962) in se je pri nas začela »neprekinjena proizvodnja celovečernih igranih filmov« (Šimenc 1983: 14), je slovenski film nastajal pod močnim literarnim pa tudi političnim (ideološkim) vplivom. Zormanova v članku *Lepe slikanice: Vpliv literature na slovenski film med letoma 1948 in 1991* ugotavlja, da je literarni

vpliv poleg velikega deleža ekranizacij mogoče zaznati tudi »v močni vlogi literatov, ki so nastopali prvenstveno v funkciji scenaristov in dramaturgov, pa tudi kot člani različnih vodstvenih odborov v filmskih organizacijah« (Zorman 2008: 3). Po koncu druge svetovne vojne, ko se je slovenski celovečerni igrani film začel šele zares razvijati, je navkljub nekaterim predvojnim in medvojnim amaterskim filmskim podvigom vladalo precejšnje pomanjkanje izkušenih filmskih ustvarjalcev (scenaristov, režiserjev itd.), zato se je slovenski film po zgledu svetovne, še posebno evropske tradicije, naslonil na uveljavljeno domačo književnost. Med razlogi, ki so botrovali množičnemu prenosu literarnih del v film, Šimenc navaja tudi pomanjkanje izvirnih scenarijev, ki bi z aktualnimi temami popestrili prevlado scenarijev s pretežno narodnoosvobodilno tematiko. Scenariji filmskih adaptacij literarnih del so nastali večinoma po tistih »delih, ki jim je literarna zgodovina že priznala trajno vrednost, po priljubljenih mladinskih delih ali po tistih delih povojne književnosti, ki so doživela pri kritiki in občinstvu dober sprejem (npr. Ciril Kosmač – Očka Orel, Balada o trobenti in oblaku)« (Šimenc 1996: 88). Veliko pozornosti pa se je v povojnem času namenjalo filmom, posnetim po znanih književnih delih, tudi zato, ker se slovensko občinstvo, ki je bilo vzgojeno predvsem literarno, še ni znalo primerno odzivati na novo umetnost. Z razvojem slovenske filmske produkcije so se morali slovenski filmski ustvarjalci soočiti z očitki, da je slovenski film pastorek literature in da zaradi književnosti slovenski film ni aktualen, temveč deluje zastarelo in nesodobno (Rudolf 2013: 151). Tudi režiser France Štiglic je večkrat dejal, da se je zatekal k filmskim adaptacijam literarnih del zato, ker je bilo težko najti dobre teme. V svojem opusu petnajstih filmov je osem filmov posnel kot adaptacije literarnih del. Tri filme, ki so tudi predmet diplome, je posnel po novelah Cirila Kosmača, dva filma po književnih delih Miška Kranjca, po enega pa po delih Ivana Potrča, Ivana Tavčarja in Franceta Bevka. Freljih meni, da se je Štiglic gotovo zavedal velike odgovornosti, zato je moral s filmi preseči zgolj enostavno preslikavanje literature, kar mu je uspelo s prevodom literature v filmsko formo. Likom, ki jih je prevzel iz literature in postavil v nov filmski prostor, je s prenosom dal prepoznavno podobo (Freljih 2008: 169). Šimenc pri analizi slovenskih filmskih adaptacij ugotavlja, da bolj ko se filmi oddaljujejo od literarnih izvirkov, tem slabši so, čeprav bi moral biti film s svobodno predelavo boljši od tistega z zvestim prenosom. Pogoj za to pa so »ustvarjalci z ustrežno umetniško potenco« (Šimenc 1983: 25). Po njegovem mnenju je pri filmski adaptaciji najpomembnejše, da film ohrani duh literarnega dela, v podrobnostih pa se od njega lahko razlikuje. Kljub temu, da film po svoji obliki sicer ne sme spominjati na književno predlogo, se literaturi ne sme izneveriti v glavni ideji, saj drugače ni smiselno snemati filma po literarnem delu (Šimenc 1983: 17).

V filmski industriji se kot eden najpogostejših razlogov za poseganje filmskih ustvarjalcev po literarnih delih navajajo tržni oz. ekonomski interesi; ustvarjalci s priredbo že znanega literarnega dela računajo na to, da imajo že v osnovi delno zagotovljeno publiko. V ustanovitvenem obdobju slovenske kinematografije pa so bili tržni interesi zanemarljivi v primerjavi z nacionalnimi oz. političnimi momentimi. Ker se je slovenska kinematografija v drugi polovici 20. stoletja pretežno financirala iz državnih oz. republiških subvencij, je bil politični vpliv posledično še toliko močnejši. V tem obdobju je scenarij predstavljal pomemben kanal političnega nadzora nad filmom, kar je bilo najbolj opazno v izbiri »politično ustreznih« literarnih del in scenarijev, ki so jih izbirale komisije najrazličnejših odborov programskih in filmskih svetov (Zorman 2008: 5). Medtem ko je Šimenc med razlogi, ki so spodbujali nastajanje filmskih priredb, navedel tudi posebno naklonjenost avtorja (režiserja – op. a.) do določenega literarnega dela (Šimenc 1996: 89), Zormanova kritično izpodbija njegovo trditev z ugotovitvijo, da so osebne želje režiserjev v večini primerov ostale nerealizirane, saj so morali slediti predvsem predpisanim programskim shemam (Zorman 2008: 4–6). O tem, kako se je politika vmešavala v pisanje scenarija za film *Na svoji zemlji*, je režiser France Štiglic dejal: »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 na 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?« (podčrtala M. R.) [...] 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 1965: 144). V prvih desetletjih po vojni se je slovenski film po zgledu proze iz druge polovice 20. stoletja ukvarjal predvsem s tematiko druge svetovne vojne, tj. partizansko tematiko oz. tematiko NOB, kar je bila takrat posledica močnega vpliva socialistične ideologije. Zormanova zaznava vdor vladajoče ideologije predvsem v uveljavljanju heroizma in kolektivizma na ravni filmskih likov (Zorman 2009: 61–64). Glede na prevladujočo vojno tematiko se je oblikoval žanr partizanskega filma, za katerega Stanković meni, da predstavlja eno najpomembnejših in najvplivnejših oblik popularne kulture pri nas, dobro poznavanje le-tega pa je pomembno za boljše razumevanje naše bližnje preteklosti. Stanković v knjigi *Rdeči trakovi: Reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu* (2005) med partizanske filme uvršča tiste filme, »ki se v kakšnem pomembnejšem segmentu dotikajo časa druge svetovne vojne pri nas«. Med letoma 1948 in 1991 je od 119 slovenskih celovečernih filmov 26 filmov označil za partizanske, mednje pa sodijo vsi trije obravnavani

filmi *Na svoji zemlji*, *Balada o trobenti in oblaku* in *Tistega lepega dne*. Kot posebnost slovenskega partizanskega filma v sklopu jugoslovanske kinematografije Stanković izpostavlja njegovo »literarno noto«, saj je kar 14 od 26 filmov posnetih po že objavljenih literarnih delih, med katerimi prevladujejo romani. Medtem ko je za jugoslovanski partizanski film na splošno značilno, »da junaka kot posameznika pogosto sploh ni (junak je kolektiv (»goloroki narod«), ki se upira okupatorju), če pa že, nastopa posameznik (kot protagonist) zgolj kot metafora za kolektiv kot celoto«, je v slovenskem partizanskem filmu glavni junak prav nasprotno posameznik in njegove eksistencialne dileme v povezavi z vojno, ubijanjem in borbo na pravi strani. Izjema glede povedanega je le prvi slovenski partizanski celovečerni film *Na svoji zemlji*, ki predstavlja prototip slovenskega partizanskega filma, za katerega Stanković pravi, da je »izrazita, skorajda že sovjetsko obarvana zgodba o kolektivu (narodu), ki se ponosno upira okupatorju« (Stanković 2005: 39–42). Rudolf ugotavlja, da se je slovenski film začel osvobajati od literature po letu 1987, saj se je po tem letu število filmskih adaptacij drastično zmanjšalo. Razlogov za to naj bi bilo veliko, največjo težo pa filmski publicisti pripisujejo družbeno-zgodovinskim okoliščinam, kamor spada tudi osamosvojitve Slovenije (Rudolf 2013: 158).

5 ANALIZA

5.1 Novela *Očka Orel* in scenarij za film *Na svoji zemlji*

5.1.1 Novela *Očka Orel*

Novela *Očka Orel* je izšla leta 1946 v reviji *Novi svet*, predstavlja pa prvo Kosmačevo povojno prozno delo, po katerem je Kosmač leto kasneje napisal scenarij za prvi slovenski celovečerni igrani umetniški film *Na svoji zemlji* (1948). Scenarij za film je pred slovenskim izvirnikom izšel v srbohrvaškem prevodu, ki ga je prispeval Tone Potokar. Prevedeni scenarij pomeni začetek prevajanja Kosmačevih literarnih del v tuje jezike in je prvo Kosmačevo prevedeno delo.

V Kosmačevih povojnih literarnih delih prevladuje in izstopa (nacionalna) tematika narodnoosvobodilnega boja, s katero je prežeta tudi novela *Očka Orel*, za katero je pisatelj snov črpal iz dogodkov in krivic, ki so se v času med vojno dogajale v njegovi rojstni vasi v Slapu ob Idriji in širši Tolminski dolini. Kljub temu, da je Kosmač za junaka svojih literarnih del izbral posameznika in ožjo domačo okolico, mu je vendarle uspelo ustvariti podobo

občega dogajanja. Pogum in upornišvo kmeta Obrekarja, njegove družine in celotne vasi predstavljajo simbol upora celotnega naroda proti okupatorju. Obravnavana novela je nastala v obdobju, ko je pri nas v literaturi prevladoval socialistični realizem, ki se po mnenju Janka Kosmača ni uspel uveljaviti kot samostojna literarna smer, marveč le kot tok (Kos v Zorman 2009: 58). Njegove ideološke šablone so pisateljem narekemale »patos graditve novega družbenega reda [...], popoln optimizem, ki ga ne sme skaliti niti trohica nesoglasja, in človek, ki ne doživlja odtujitve (dezalienirani človek)« (Zadravec 1972: 53). Literarni liki naj bi predstavljali vzor, kako se gradi osebnost v duhu revolucije oz. socializma. V ospredju pripovedi naj bi bila akcija in povečevanje proizvodnega dela. Poglobljanje v čustveni in psihični svet posameznika ni bilo zaželeno, literarna besedila pa so bila pogostokrat zaznamovana »s političnimi parolami, pomanjkanjem ironije ter srečnim koncem zgodb« (Kos v Zorman 2009: 58). Toda slovenski literati se niso strogo držali omenjenih načel, ampak so jih prilagodili domačim razmeram in družbi. Josip Vidmar je v uvodu k antologiji slovenske kratke proze *Iz partizanskih let* (1947) pozval slovenske pisatelje, naj namesto opisovanja junaških dejanj in dogodkov v ospredje postavijo lik heroja oz. junaškega človeka skupaj z orisom njegovih psiholoških razsežnosti, ki bodo bralcu pomagale razumeti njegova dejanja (Vidmar v Zorman 2009: 61). Specifični tip oz. lik heroja, ki se je po zgledu sovjetskega socialističnega realizma uveljavil pri nas, naj bi po Vidmarjevem mnenju predstavljal pomemben prelom, ki je posledica narodnoosvobodilnega gibanja: »z njim naj bi se slovenski narod prvič kolektivno odpovedal vlogi podrejenega, nesvobodnega subjekta, ki naj bi zaznamoval tudi večino slovenske literarne tradicije« (Vidmar v Zorman 2009: 62). Ta specifični tip heroja je najbolj značilen za pripovedi z vojno tematiko, kot sta na primer Kosmačevi noveli *Očka Orel* (Obrekar) in *Balada o trobenti in oblaku* (Temnikar). Kosmač se je večini ideoloških šablon in tipologiji likov, ki jih je predpisoval socialistični realizem, izognil s svojim osebnim pripovednim načinom in zanj značilno avtobiografsko, spominsko pripovedno perspektivo, na osnovi katere je izoblikoval lirično fragmentarno pripoved, ki je bolj blizu modernizmu kot socialističnemu realizmu. Po zgledu socialističnega realizma pa je prevzel heroizem protagonistov, ki se največkrat vidi v »pokončnem upiranju močnejšemu sovražniku in neustrašnem trpljenju« in kolektivizmu (Zorman 2009: 62). V noveli *Očka Orel* je celotno dogajanje podrejeno enemu posamezniku, ki se odloči boriti proti fizično močnejšemu in številčnejšemu sovražniku, trpeti in umreti za višji cilj, tj. za svobodo in lepši jutri prihodnjih rodov. Po zgledu socialističnega realizma je poudarjen kolektivni duh celotne vasi, ki se pod vodstvom kmeta Obrekarja osvobodi strahu in se družno upre nasilju sovražnika. Kosmač je z dogajanjem, ki je v noveli osredotočeno na posameznika, želel skozi

oči literarnega ustvarjalca prikazati dogajanje v celotni slovenski družbi v določenem zgodovinskem obdobju. Življenjska realnost dogajanja v noveli je zrcalo resničnih dogodkov, ki so se zgodili med drugo svetovno vojno, v času narodnoosvobodilnega boja. Novelo *Očka Orel* imamo lahko po mnenju Helge Glušič za »načrt za roman Pomladni dan v malem« (Glušič 1975: 75). Skupni so jima podoben začetek z motivom »očeta, ki se ne bo več vrnil«, obisk rojstne vasi in domače hiše, soočenje s svetom iz otroštva, ki v pripovedniku prebujajo številne spomine, srečanje z ostarelo teto, ki zavzame vlogo posrednika oz. pomožnega pripovedovalca in usoda preprostega kmeta Obrekarja, ki jo pisatelj v *Pomladnem dnevu* le omeni, v *Očku Orlu* pa oblikuje v samostojno pripoved.

Literarni zgodovinarji za Kosmačev literarni opus menijo, da je zanj značilno šibko fabuliranje, ki je po mnenju Herberta Grūna posledica pretežnega posluževanja opisa kot edine prvine literarne pripovedi (Grūn v Glušič 1975: 11). Vanjo so vključene retardacije v obliki komentarjev, razmišljanj in opisov, ki na eni strani v bralca zbudajo radovednost, kaj bo prinesel razplet osrednjega dogajanja, na drugi pa vnašajo v samo pripoved raztrganost in fragmentarnost. Vendar **fabula** v noveli *Očka Orel* kljub časovnim in prostorskim preskokom ni povsem odsotna. Fabulo novele oblikujeta dve pripovedi oz. dve različni dogajnji, in sicer okvirno, avtobiografsko dogajanje in osrednje dogajanje s tematiko druge svetovne vojne, ki je skoncentrirano okrog Obrekarjeve osebnosti, njegovega sodelovanja s partizani, mučeništva in smrti. Situacije, ki jim sledimo skozi novelo, se nam razkrivajo iz dejanj posameznikov, ki so hkrati tudi nosilci fabule.

Avtobiografska zgodba se nanaša na (pisateljevo) vrnitev na osamljeno in prazno domačijo v Slapu ob Idrijci po petnajstih letih zdomstva, takoj po koncu druge svetovne vojne. Na domačiji ga pričaka le ostarela teta Ana, materina sestra, na katero pisatelj iz otroških dni nima najlepših spominov, zato brez zadržkov in neposredno izrazi svojo veliko nejevoljo ob njunem ponovnem srečanju. Ko prestopi prag domače hiše, ne potrebuje veliko, da mu prek njemu domačih in znanih predmetov in prostorov pred očmi oživijo podobe staršev, bratov in sester ter dogodki iz otroških in mladostniških dni. Kljub temu, da se skuša na vsak način izogniti pogovoru s teto o krutem dogajanju med vojno, na koncu le popusti in z zanimanjem prisluhne njeni pripovedi o usodi domačih, vaščanov in celotne vasi. Teta Ana prevzame vlogo ljudskega pripovedovalca, ki svojega nečaka in bralce seznanja z dogajanjem v času okupacije in na nek način postane kronistka vojnih dogodkov vasi ob Idrijci. Skozi celotno pripoved, ki poteka časovno neurejeno in nepovezano, nas pripovedovalka seznanja tako z usodo nekdanjih vaških veljakov Pologarja, Okrogličarja in gostilničarja Modrijana kot z

žalostno usodo pisateljevega očeta in ostalih vaščanov (Travnikarjevega strica, Drejca, Obrekarjevih idr.). Največ pozornosti teta nameni usodi starega kmeta Obrekarja – očka Orla in njegove družine. Svetla in močna podoba starega Obrekarja, katerega prepoznavni znak so bile svetlo sive oči in prodoren, oster in živ pogled, pred bralcem zraste postopno in skorajda neopazno. Kljub temu, da sedemdesetletnemu starcu in njegovi ženi življenje ni prizanašalo in jima je vojna razen mladega vnuka Borisa vzela vseh devet sinov in hčera, se je Obrekar po svoji vesti odločil boriti se za slovenski narod. Njegovo delovanje za narod in domovino se je začelo spomladi 1942, ko je na Oblakovem vrhu nad vasjo odkril partizansko postojanko. Sprva sta partizane s hrano in obleko oskrbovala le Obrekar in pisateljev oče, toda ni preteklo veliko časa, ko je skoraj vsa vas skrbela za partizane na Oblakovem vrhu. Vest o tem, da Obrekar kot glavni pobudnik in organizator pomoči na vasi deluje na strani partizanov, je prišla tudi do nemškega okupatorja. Sredi noči so v Obrekarjevo hišo vdrli domobranci z nemškim častnikom in italijanskim komisarjem Bichijem na čelu. Med nasilnim zasliševanjem je nemški častnik ubil Obrekarjevo ženo, ki se je zavzela za svojega moža, nato pa so vojaki Obrekarja in njegovega vnuka skupaj s pisateljevo teto Ano izgnali na dvorišče in zažgali hišo. Teto Ano so poslali domov, očka Orla so odpeljali v štab v Tolmin, Borisa pa je rešil partizan Drejc, ki je sprva deloval na strani domobrancev, kasneje pa je s pomočjo očka Orla in Travnikarjevega strica prestopil med partizane. Med partizani Drejc zaradi preteklosti ni užival posebnega zaupanja, zato mu razen miniranja malih mostov, tračnic in predorov niso zaupali tehtnejših nalog. Kljub vsemu pa se je zelo izkazal ravno v noči sovražnikovega vdora v Obrekarjevo hišo, ko je uspel rešiti malega Orliča, pri čemer je sam utrpel strel v trebuh in umrl. Medtem ko so Drejc, Boris in Fra Diavolo bili svojo bitko na enem kraju, se je na drugem koncu vasi odvijal drugačen boj. V vasi so domobranci tisto noč skupaj z očkom Orlom in pisateljevim očetom zbrali dvajset vaščanov, ki so po njihovem mnenju delali za partizane, in jih peš odgnali v Tolmin. V štabu so domobranci Obrekarja pretepali in mučili ter nadenj naščuvali celo psa. Toda Obrekarjeve notranje moči in njegovega ostrega pogleda niso mogli zlomiti. Pokončali so ga z udarcem v sence, vaški gostilničar Modrijan pa je nato Obrekarjevo truplo zagrebel na svojem vrtu pod gredo radiča. Ko je bilo konec vojne, so se vaščani zbrali na vaškem pokopališču in dostojno pokopali očka Orla in Drejca. Na pogrebu je spregovoril bivši komisar, ki je po vojni prevzel vlogo vaškega učitelja. V govoru je izpostavil, da »pogubljene duše«, tj. duše padlih partizanov, nikoli zares ne umrejo, saj živijo dalje v kolektivnem spominu naroda. To misel o nesmrtnosti partizanov je še dodatno okrepila podoba orla, ki je krožil nad Obrekarjevo domačijo in vasjo ter odletel proti Oblakovemu vrhu, kjer se je vse začelo. V podobi orla mali Orlič, Obrekarjev vnuk Boris,

prepozna duh umrlega dedka. Novela se zaključi s pisateljevim obiskom Obrekarjeve domačije, na kateri življenje nadaljuje zdaj že štirinajstletni Boris. Z zadovoljstvom ugotavlja, da se življenje zopet počasi vrača v svoje ustaljene tire. Vaščani, stari in mladi, družno obnavljajo hiše ter kot nekoč obdelujejo polja in kosijo travnike.

Dogajanje znotraj osrednje zgodbe o Obrekarju je zasnovano dinamično, s stopnjevanjem dogajanja pa se stopnjuje tudi dramatična napetost, ki jo Kosmač gradi z zapleti, s katerimi želi poudariti junaštvo preprostega kmeta in nehumanost sovražnika. Obrekarjev pogum najprej pride do izraza v njegovi odločitvi, da stopi na stran partizanov in prevzame na vasi vlogo glavnega pobudnika, motivatorja in organizatorja pomoči partizanom na Oblakovem vrhu, čeprav s tem zavestno izpostavi nevarnosti in morebitni smrti tako sebe kot svoje domače. Nehumanost sovražnika je vsakokrat prikazana s fizičnim nasiljem in uboji, kar pride do izraza v prizoru, v katerem Drnulov Drejc (ko je bil še na strani domobrancev) ubije Obrekarjevega psa, da bi dokazal pripadnost domobrancem; v prizoru, kjer nemški okupator vdre na Obrekarjevo domačijo, pretepe Obrekarja, ubije njegovo ženo in požge hišo; v prizoru, v katerem ženejo vse vaščane, ki so na strani partizanov, v okupatorsko postojanko v Tolmin; v prizoru, ki opisuje Obrekarjevo mučenje in njegovo smrt. V teh istih prizorih prideta do izraza Obrekarjevo junaštvo in pogum, ki se kažeta »v pokončnem upiranju močnejšemu sovražniku in neustrašnem prenašanju trpljenja« (Zorman 2009: 62). Kljub temu, da je sovražnik fizično močnejši, se tehtnica prevesi na Obrekarjevo stran, saj je Obrekar z neuklonljivo držo moralni zmagovalec, zaradi žrtvovanja sebe in družine za narod pa je povzdignjen v narodnega heroja. Dramatična in čustvena napetost se stopnjujeta z aretacijo in mučenjem Obrekarja vse do njegove usmrčitve, ki predstavlja kulminacijski vrh fabule. Po tem se zgodba še nadaljuje in razpleta, dokler se ne začne dogajanje vračati v običajne življenjske tirnice.

Posebnost Kosmačeve novele *Očka Orel*, ki predstavlja v povojni prozi precejšno novost, je uvedba dveh **pripovedovalcev**, ki pripovedujeta zgodbo na način dvogovora. Po klasifikaciji pripovedovalca Helge Glušič je pripovedovalec v noveli *Očka Orel* dejavna oseba, ki je prisotna kot zunanji pripovedovalec zgodbe oz. uvajalec. Za okvirno pripoved je značilna avtobiografska pripovedna perspektiva, saj je pripovedovalec identičen z avtorjem in zgodbo uvaja v prvi osebi: »Tako je bilo tudi z mano, ko sem po petnajstih letih obiskal svojo rojstno vas na Tolminskem« (Kosmač 2007: 123). Drugega pripovedovalca (teto, materino sestro), ki je hkrati ena izmed oseb v noveli in iz objektivnega gledišča pripoveduje zgodbo o očku Orlu, je Glušičeva označila kot notranjega pripovednika oz. sogovorca, s katerim (zunanji)

pripovedovalec dinamizira svojo osebno-avtobiografsko pripoved (Glušič 1975: 108). Po zgledu Ivana Cesarja bomo za lažje razlikovanje med enim in drugim pripovedovalcem pripovedovalca, ki je identičen z avtorjem, označili kot pripovedovalca A, njegovo sogovornico pa kot pripovedovalca B.

Medtem ko pripovedovalec A govori o dogajanju, ki zajema čas po vojni (vrnitvi domov, srečanju s teto, o času, ko poteka pogovor med njim in teto, ter o dogodkih, ki se jih spominja iz otroštva in mladosti), se pripovedovalec B osredotoča na dogodke, ki jih pripovedovalec A ne pozna in so se zgodili med njegovo odsotnostjo. Pripovedovalec A svoji sogovornici neprestano sega v besedo, jo sprašuje (»Kaj pa Obrekar?' sem vprašal [...].«), ji pritrjuje (»Podoben je', sem pritrdil. 'Še na sliki ima žive oči.'« (Kosmač 2007: 127–128)), se čudi in ugotavlja, zahteva pojasnila ter jo spodbuja, da pripoveduje zgodbo. Po mnenju Glušičeve Kosmač v noveli zavzame predvsem vlogo opazovalca in komentatorja ter aktivno prisotnega poslušalca (Glušič 1975: 108). Cesar pa meni, da ima pripovedovalec B značilnosti ljudskega pripovednika, saj se ves čas svoje pripovedi neposredno obrača k poslušalcem/bralcem in jih vključuje v zgodbo. Pripovedovalčevo zavedanje, da ves čas nekemu pripoveduje, je mogoče zaznati v njegovem poudarjanju »pripovednega akta« (Cesar 1981: 103): »Ne rečem, da se tudi jaz nisem bala. Lagala bi, če tega ne bi priznala. Saj najbrž ni človek, ki se ne bi nikdar bal. Kaj?« (Kosmač 2007: 148). Cesar tudi trdi, da je pripovedovalec B avtorjeva konstrukcija, ki zavestno ostaja v okvirih svoje neposredne izkušnje in pripoveduje le o tem, kar je sam videl, slišal in doživel. Noben del pripovedi ne poseže izven okvira vedenja, ki izvira iz pripovedovalčevega lastnega opažanja in doživljanja. Zato je pripovedovalec B zanesljivi in vsevedni pripovedovalec. Ker je pripovedovalec B časovno vedno tako daleč za dogodki, o katerih pripoveduje, se nahaja skoraj zunaj časa pripovedi. Zato lahko kot vsevedni pripovedovalec prevzame tudi vlogo »razlagalca moralnih in ideoloških kvalitet glavnega junaka in okolja«, »psihologa, filozofa, strokovnjaka za vrsto posameznih vprašanj« (Cesar 1981: 101–103).

Pripovedovalec B je želel utrditi svoj položaj vsevednega pripovedovalca, zato mu deskripcija dogajanja in naštevanje dejstev, ki kot način pripovedovanja prevladujeta pri obeh pripovedovalcih, nista zadostovala. Ker je tako opazno prisoten v pripovedi, je moral pripovednim osebam prek navajanja njihovega premege govora in dialoga dati možnost, da se na ta način same predstavijo. Tako je Obrekar v pripovedi razen prek opisov pripovedovalca predstavljen tudi s svojim govorom. To je govor kmetov, za katerega so značilni enostavni in kratki stavki brez abstraktnih pojmov, ter besede, vzete iz vsakdanje rabe. Teta znotraj

svojega pripovedovanja besede, ki jih izreka Obrekar, vedno navaja v premem govoru in v prvi osebi ednine: »Kasneje je Obrekar rad pripovedoval, kako je bilo, ko se je vrnil. 'Postavim oprtnik v veži v kot in stopim v kuhinjo. Stara se okrene. – Kje imaš prašička? Pravi. – Nimam, pravim. – Zakaj ne? pravi in zabije kuhalnico v polento. – Ker še niso godni, pravim. – Kdaj bodo godni? pravi. – Drugi teden, pravim. – Pa boš šel? pravi. – Bom, pravim, kakopak, in se smejem.' Tako je pripovedoval s svojim večnim 'pravim' ...« (Kosmač 2007: 139). Tudi italijanski komisar in nemški častnik sta predstavljena s svojim govorom, in sicer prvi prek italijanskega jezika in drugi s pogrkujočim glasom »r« (»[...] se spakedrano priklonil in pogrknil: 'Sdrrravo, očka Orrrel!'« (Kosmač 2007: 147)). Nasprotno pa vse njegove preostale izjave sproti prevaja vojak v domobranski uniformi. Vse to ponazarja dogodek, kjer domobranci z nemškim častnikom in Bichijem na čelu vdrejo na Obrekarjevo domačijo in doseže napetost dogajanja vrhunec. Napeto vzdušje Kosmač ustvarja z močnim ritmom in jasnimi, kratkimi in odsekanimi stavki italijanskega komisarja: »Non ho niente! Non so niente! Sono tutti così, questi maledetti sciavi! E ancora ti guardano con paio di occhiacci!« (Kosmač 2007: 148), s katerimi Bichi izrazi svoj bes in sovražno nastrojeno razpoloženje do očka Orla in Slovanov nasploh. Močan izbruh besa je v Bichiju izzval kratek in jasno intoniran stavek očka Orla »Ničesar nimam«, ki ga je Orel izgovoril povsem mirno. Tudi Obrekarjevi stavki so kratki in jedrnaty ter odražajo njegov odnos do sovražnika (Cesar 1981: 102–103). Napetost situacije Kosmač še dodatno povečuje s stopnjevanjem strahu, kjer glagol »bati se« v prvem stavku označuje stanje subjekta (sovražnika), v drugem strah z določili še dodatno opredeli, v tretjem pa občutje strahu personalizira: »'Bojijo se' je govoril. 'Vsak dan se bolj bojijo. Kar vidim, kako jim strah leze v kosti« (Kosmač 2007: 148). Stavki, ki se začenjajo s ponavljajočim »pa«, naštevajo lastnosti sovražnika in otežujejo ritem stavka: »'Pa z naperjenimi puškami. [...] Pa drevja, skal, vsega!'« (Kosmač 2007: 148). Sovražnik je označen le z osebnim zaimkom »jih«, določa pa ga primerjava z volkovi, razbojniki in zverinami: »Saj že prihuljeno lazijo. Ali se kdo kdaj sam premakne? Zmeraj samo v tropu kakor volkovi in razbojniki,« (Kosmač 2007: 148).

Kosmač je prek individualnega dogajanja želel prikazati obče dogajanje na slovenskih tleh v času narodnoosvobodilnega boja. Da bi individualno dogajanje prikazal čim bolj stvarno, je v ospredje postavil posameznikove reakcije, ki so največkrat podane opisno in prikazujejo položaj, v katerem se je posameznik znašel, njegovo vedenje, počutje ter duševno stanje. Zato preden pripovedovalec B Obrekarja dejavno vključi v dogajanje, bralce/poslušalce najprej opisno seznanj z Obrekarjevim življenjem, njegovim zunanjim videzom in zdravstvenim

stanjem. Položaj, v katerem se znajdetta Obrekar in njegova družina, ter Obrekarjeve reakcije Kosmač na ta način postavi v središče pripovedovalčeve in poslušalčeve pozornosti, Obrekarjevo duševno stanje pa kljub vsemu obravnava s pozicije vsevednosti. Naracija vsakokrat temelji na Obrekarjevi situaciji (Cesar 1981: 104).

Dialog ima v noveli *Očka Orel* pomembno funkcijo. Osrednja pripoved, ki je osredotočena predvsem na dogajanje okrog kmeta Obrekarja, ves čas poteka v obliki dinamičnega dialoga med pripovedovalcema A in B, ki retrospektivno obujata dogodke iz časov narodnoosvobodilnega boja: »Kaj pa Obrekar?' sem vprašal ter jo prvič pogledal naravnost v oči. Razumela me je. Takoj je spremenila obraz, dvignila glavo, se zravnala, se presedla na stolu in vzkliknila: 'O, krasno se je držal!' 'Saj je moral biti že star,' sem hitro dodal, da bi se teta ne ustavila pri vzkliku. 'Star? Več kakor star je že bil,' je poprijela.« (Kosmač 2007: 127). Pomembno vlogo igra dialog tudi znotraj tetine pripovedi, saj o osebah, ki nastopajo v njeni pripovedi, govori na način dialoga. Na ta način osebe postanejo bolj žive in bralec ima občutek, da se je kar naenkrat znašel sredi dogajanja. Glušičeva meni, da sogovornica »s tem opravlja funkcijo neposrednega pripovednika-poročevalca« (Glušič 1975: 108): »In še Drnulov Drejc, ta zguba zgubasta, ta vozel skrotovičeni, je bil z njimi. 'Kje so partizani?' se derejo in ravsajajo po bajti. 'Prav čakali bodo vas,' je rekel Obrekar. 'Saj, ker je ta mrha tudi partizanska,' je rohnal Drejc ter se ogibal Smukača, ki se je zaganjal vanj. 'Pihni zverino!' so mu rekli.« (Kosmač 2007: 136).

Kosmač je v noveli *Očka Orel* združil dva **pripovedna načina oz. tehniki**, in sicer tehniko moderne epike in tehniko ljudske pripovedi. Kot opazno značilnost moderne epike lahko izpostavimo tehniko avtomatičnega asociiranja in tok spominjanja, ki sta se razvila v analitičnem psihološkem romanu, katerega najbolj znana predstavnika sta Prouste in Joyce. To tehniko pisatelj v *Očku Orlu* le nakaže, zares pa jo razvije v romanu *Pomladni dan* in noveli *Balada o trobenti in oblaku*. Vir snovi v obravnavani noveli so spomini, na katerih temelji tako pisatelj kot tetin del pripovedi. Ko se pripovedovalec A sprehodi skozi domačo hišo in vrt, si ogleda in otipa znane predmete, se sooči z materialnim svetom, se v njem asociativno prebudijo podobe domačih ljudi, dogodki in občutja iz preteklosti (Glušič 1975: 75):

»Moj spomin je takoj priklical mojo dušo domov, a tudi moje telo, ki je bilo spočetka nekoliko nerodno, se je kmalu spet znašlo v hiši, po kateri se je premikalo dvajset let: moja noga je pravilno odmerila višino praga in stopnice, moja roka se je tako dobro spominjala

vseh razdalj, da je v temni veži brez slehernega otipavanja padla naravnost na široko kljuko izbinih vrat, kakor bi ta vrata odpirala brez presledka vse življenje. V izbi sem potipal vse stole, kakor bi stare znance trepljal po ramenu, pobožal sem staro skrinjo, ki smo jo otroci kljub materinim grožnjam tako neusmiljeno obrezljali s svojimi pipci, položil sem roko na razpokano peč in na harmonij, ki je prav tako široko stal za vrati kot pred petnajstimi leti,« (Kosmač 2007: 124).

Iz odlomka je razvidno, da pripovedovalec svoj dom v pripovedi opisuje iz materialnega vidika: »Pripovedovalec se čutno približa oblikam predmetov, njihovi prilagodljivosti dlanem, njihova medsebojna oddaljenost obnovi gibe izpred let. Navajenost, pravilnost spomina, mu daje možnost, da dejansko obnovi življenje preteklosti v tej hiši tedaj, ko jo znova obvlada s svojimi čutili« (Glušič 1975: 75). Druga značilnost moderne tehnike je meditiranje, skozi katerega izpoveduje svoja občutja, misli in svoj svet. Toda novela *Očka Orel* je izjema, saj se v noveli le enkrat pojavi lirsko meditativni odstavek, v katerem izrazi svoje osebno razpoloženje, misli in občutke, ki nimajo veliko skupnega s pogovorom med njim in teto, orišejo pa zanj značilno občutje domotožja:

»Ko si doma, si na trdnih tleh in niti ne veš, kako te na tujem premetava. S trudnim korakom drsiš po pločniku in pod pločnikom kar votlo bobni. [...] V srcu pa ti razsaja in te razgreba strašen občutek zapuščenosti: odtrgan si od vsega živega. [...] Med temi ljudmi ni nikjer oči, ki bi te iskale, nikjer srca, ki bi hrepenelo po tebi in trepetalo zate, nikjer rok, ki bi te pričakovale, da, celo nikjer ni človeka, ki bi te sovražil, zmerjal ali vsaj križem premeril. Kakor težko in nerodno breme nosiš samega sebe po cesti – in zdi se ti, da ljudje s prstom kažejo za tabo, češ ta človek ni živi duši potreben,« (Kosmač 2007: 143).

Kosmač je v noveli uporabil še dve značilnosti moderne tehnike, in sicer retrospektivno pripoved, v kateri pripovedovalca skozi dialog oživljata dogajanje iz časov narodnoosvobodilnega boja, ter posledično nenehno menjavanje časa in prostora. Skozi pripoved in dialog se ves čas premikamo iz sedanjega trenutka, ki predstavlja obisk avtorjeve rojstne hiše, srečanje in pogovor s teto, v preteklost, čas vojne, v katerega je postavljena zgodba o Obrekarju.

Analiza naracije in pripovedovalca je pokazala, da se, glede na Genettejevo členitev fokalizacije, v noveli *Očka Orel* pojavlja notranja fokalizacija, ki je na splošno značilna za prvoosebne pripovedi. V našem primeru pripovedno gledišče ves čas prehaja z ene osebe na drugo, zato gre za spremenljivo notranjo fokalizacijo. V okvirni pripovedi gledišče prehaja iz

pisatelja na teto, v osrednjem delu pripovedi pa teta znotraj svojega govora da besedo tudi Obrekarju: »Spočetka se je kremžila in kar huda je bila', je pripovedoval potem, 'toda ko sem ji rekel, da pobje stradajo in da jih zebe in da bi bili naši prav gotovo tam, če bi bili doma, je umoknila. Molčala je kar dva dni in grebla in grebla po glavi. Ko pa sem se v petek vrnil z gmajne, je bilo v izbi vroče kakor sredi poletja, čeprav so bila okna odprta in maj še ni bil pri kraju. Potipljem peč: razbeljena. – Kaj pa si počejala? pravim. Nič, pravi, me prime za roko in me vleče v sobo, kakor me je včasih vlačila gledat speče otroke« (Kosmač 2007: 140).

Medtem ko zunanja **kompozicija** novele deluje kot neprekinjena, zaključena celota, ki vizualno ni deljena na poglavja ali manjše enote, je notranja zgradba novele razdeljena na okvirni in osrednji del pripovedi. Oba dela v celoto povezujeta pripovedovalca A in B s svojima dialogoma. Osrednji del pripovedi sestavlja niz opisnih in epizodnih enot, ki jih prekinjajo številne retardacije. Zaradi asociativnih skokov znotraj tetine pripovedi tako fabula kot notranja zgradba delujeta fragmentarno. Dogajanje v noveli je postavljeno v točno določen časovni in prostorski okvir. V izhodiščnem, avtobiografskem delu pripovedi Kosmač dogajalni čas in prostor opredeli takole: »Skoraj vsak ve, da ni lahko ves dan in ves dolgi večer (podčrtala M. R.) preživeti z domačim človekom ter se ne dotakniti stvari, ki leži obema na duši. Tako je bilo tudi z mano, ko sem po petnajstih letih obiskal svojo rojstno vas na Tolminskem. [...] Na našem samotnem domu ob Idrijci sem našel teto, materino sestro [...]« (Kosmač 2007: 123). Osrednji del pripovedi pa časovno opredeli s konkretnim zgodovinskim časom fašistične okupacije (»Bilo je triinštiridesetega o svečenici« (Kosmač 2007: 129)) in prostorsko postavi v svet ob reki Idrijci, na Tolminsko. V že omenjenih asociativnih preskokih prostorski elementi predstavljajo vez med različnimi dogodki, ki v razvoju opisa dogodka dobijo natančno časovno-prostorsko opredelitev (Cesar 1981: 108).

Pripovedovalec je v Kosmačevi literaturi nasploh in v obravnavani noveli prisoten v osebah, krajih in pripovedovanih dogodkih. V oblikovanju **likov** je zaznati avtorjevo čustveno naklonjenost ljudem s Tolminskega. Vendar likov ne prikazuje črno-belo, temveč jih z mešanjem pozitivnih in negativnih lastnosti, izpostavljanjem njihovih značajskih in telesnih hib oblikuje v individuume, do katerih se tudi bralci ne morejo kategorično opredeliti, ali so te osebe samo dobre ali samo slabe. Takšna nasprotja lahko zaznamo v noveli *Očka Orel* v dveh osebah, ki v pripovedi dosežeta največjo preobrazbo in spremembo. To sta teta Ana in Drejc, v katerih se najbolj uresniči osnovna tema pripovedi – preobrazba kolektiva vasi (Zorman 2009: 82). Teto na začetku pripovedi zaznamujejo ozkosrčnost, skopost in izrazita pobožnost, po katerih se je spominja pripovedovalec A: »Teta je dolga leta služila v Gorici pri nekakšni

grofici, ki je bila stranska in suha veja nekdanjega Attemsovega rodu, in se je v tej službi tudi sama zelo oddaljila od živega življenja ter se posušila na telesu in duši« (Kosmač 2007: 123). Skozi pripoved pa se prvotno mnenje pripovedovalca A spremeni. Za pripovedovalca teta ni več ozkosrčna pobožnjakarica, temveč starka, ki je z vsem srcem predana domovini. Preobrazba se izvrši tudi v Drejcu, ki se iz privrženca in pomagača domobrancem spremeni v partizanskega minerja in na koncu junaško žrtvuje svoje življenje za mladega Orliča.

Osrednja osebnost, okrog katere se vrti tetin del pripovedi, je petinsedemdesetletni Obrekar – očka Orel: »[s]tarec redkih, sivih, trdih las, prostranega obokanega čela, velikega orlovskega nosu, naprej potisnjene, drzno preklane brade in globokih, neukrotljivih sivih oči«, ki ga je zaznamoval njegov »nekam otožen, globok, toda hkrati oster in živ, probojen« pogled (Kosmač 2007: 128). Oči se v povojni prozi pogostokrat pojavljajo kot motiv za ponazarjanje upora (Zorman 2009: 63)¹. S svojo odločnostjo, samozavestjo in pogumom je Obrekar uspel povezati vaško skupnost v enoten kolektiv, ki je v boju za svobodo in domovino uspel premagati strah ter se zoperstaviti nečloveškim dejanjem sovražnika. Obrekarja mučenje in nasilna smrt, ki predstavlja vrh junaškega delovanja, povzdigneta v narodnega junaka, ki v podobi orla še naprej živi v spominu naslednikov. Zanimivo je dejstvo, da partizani, ki so povod za aktivno delovanje vaščanov, v noveli dejansko nikoli zares ne nastopijo, ampak se o njih le govori. Partizani se v noveli ves čas nahajajo na skrivnem mestu (na Oblakovem vrhu), kamor izginjajo s hrano in ostalimi potrebščinami: najprej očka Orel, nato pa še ostali dobri vaščani, celo mladi fantje. Prav od partizanov pa vas »črpa moč za preobrazbo, ki je osnovna tema novele« (Zorman 2009: 86). Tako vaška skupnost kot partizani so v noveli predstavljeni kot žrtve okupatorskega nasilja, ki mu pogumno kljubujejo. Zanimivo je opazovati obrat v razmerju moči, ki je posledica neuklonljive drže, zaradi katere se »fizično ogrožena oseba vzpostavi kot moralno močnejša« (Zorman 2009: 63). Za razliko od partizanov je okupator oz. sovražnik aktivno prisoten v pripovedi v podobi domobrancev, ki pod taktirko italijanskega komandirja Bichija in nemškega častnika izvajajo teror nad ljudmi.

¹ »Tako sta stala: častnik zravnal, da se mu je visoka kapa dotikala trama v stropu. Obrekar upognjen, z rokami uprtimi ob kolena, z dvignjeno glavo in žarečimi očmi. Potem pa je častnik kar naenkrat zamahnil z roko, kakor bi bila njegova roka in revolver iz enega kosa železa, in udaril Obrekarja po očeh. [...] Domobranci so pograbili Obrekarja ter ga odvedli. Toda komaj so stopili čez prag, že je Bichi zatulil. 'Tudi ta tako gleda!' je zakričal in naperil revolver v Borisa, ki je stal pri peči« (Kosmač 2007: 151).

Za konec moramo v noveli *Očka Orel* izpostaviti še **motiv smrti**, ki mu je Kosmač v svojih povojnih novelah in romanu namenil osrednjo pozornost, začevši z novelo *Očka Orel*, v kateri smrt starega kmeta Obrekarja kot smrt ponosnega upornika zavzame mesto osrednjega motiva. Kljub temu, da je smrt nekaj tragičnega in pomeni konec življenja, jo Kosmač vzame za vrh junaškega dejanja (Obrekar, Drejc, Obrekarica) in razume kot »dovršitev delovanja za narod v 'darovanju življenja'« (Zorman 2009: 63). Smrt v noveli *Očka Orel* je prikazana trikrat. Poleg očka Orla pod streli sovražnika umreta še Obrekarjeva žena in Drejc, ki pade kot partizan. Smrt partizanov je v noveli predstavljena kot »prehod v kolektivni spomin naroda«, za katerega so se umrli žrtvovali. Padli junaki tako v partizanski prozi še po smrti obstajajo v nekem »večnem, mitskem času, ki ga preživeli doživljajo preko spominov, sanj, pripovedi, ritualov« (Zorman 2009: 63–64): »Pa kaj misliš, da je res umrl? Seveda je, ampak ni. [...] Nobenega partizana, ki je padel, se ne bi ustrašila. Ti ljudje niso mrtvi, čeprav so padli« (Kosmač 2007: 157).

5.1.2 Scenarij za film *Na svoji zemlji*

Slovenska direkcija Filmskega podjetja FLRJ je septembra 1946 v *Slovenskem poročevalcu* in *Ljudski pravici* objavila javni razpis za scenarij, po katerem naj bi pri Triglav filmu posneli prvi slovenski zvočni celovečerni umetniški film. Ker takrat pri nas scenaristike v pravem pomenu še ni bilo, kakor tudi ne izkušenih filmskih scenaristov, so k sodelovanju na scenaristični natečaj z osebnim pisnim vabilom pozvali tudi nekaj uveljavljenih slovenskih pisateljev, in sicer Mateja Bora, Bratka Krefta, Juša Kozaka, Cirila Kosmača, Miška Kranjca, Lovra Kuharja, Vitomila Zupana, Igorja Torkarja, Franceta Bevka, Sergeja Vošnjaka, Mileta Klopčiča, Ferda Kozaka in Metoda Mikuža (Brenk 1980: 153). Tone Frelj je ob pregledu takratnih časopisov ugotovil, da o rezultatih natečaja takoj po zaključku razpisa ni poročal noben dnevni časopis, šele mesec dni pred premiero filma pa so v reviji *Tovariš* v članku Pot do prvega slovenskega filma (15. oktobra 1948) zapisali: »Ob razpisu za scenarij leta 1946 se je odzvalo nekaj slovenskih pisateljev, ki jim je bilo pisanje scenarija že samo po sebi trd oreh, saj te zvrsti vse dotlej slovenska literatura ni poznala. Iz vseh scenarijev, ki so bili na razpolago, je komisija izbrala in odkupila scenarij pisatelja Cirila Kosmača in se odločila izdelati po njem prvi domači umetniški film« (Frelj 2008: 22). Režiser France Štiglic pa je o težavah v procesu iskanja scenarija za prvi slovenski celovečerni film v članku Še o Na svoji zemlji zapisal, da so na podjetje (Triglav filma – op. a.) prihajali tako literarni kot »antiliterarni« scenariji. Ker so pod vplivom ruske šole in pokroviteljstvom domače literature scenarij proglasili za posebno zvrst literature in ga na ta način povzdignili do nedosegljivosti,

so se nove zvrsti ustrašili celo pisatelji sami. Nova zvrst je od njih zahtevala veliko prilagajanja in podrejanja vizualnemu mediju, zato so hitro obupali in izgubili veselje za pisanje scenarijev. »Antiliterarni« scenariji pa so bili za prvi slovenski film napisani preveč moderno. »Tako je Ciril Kosmač prvi ugriznil v kislo jabolko in občutil bolečine avtorja [...], kateremu brezobzirni filmarji krojijo tekst« (Štiglic 1965: 242). Izvirna predloga, novela *Očka Orel*, je bila vse od kratke zgodbe, ki jo je Kosmač oddal na natečaj, prvega osnutka scenarija pa do končne verzije, ki se je oblikovala šele ob zaključku snemanja, deležna številnih sprememb in predelav. Kosmač je sam napisal osnutek in prvo verzijo scenarija, pri pisanju ostalih verzij in predelav pa ni več aktivno prisostvoval, ampak je scenarij le umetniško dopolnjeval in vnašal spremembe. Skupino, ki se je ukvarjala s predelavo in dodelavo Kosmačevega scenarija, so sestavljali »Drago Šega, Jože Gale, Janez Jerman in France Štiglic, ki je v zvezi s sodelavci pri scenariju omenjal tudi Matjaža Žigona, političnega komisarja, ki naj bi bil svetovalec za partizanske zadeve« (Frelih 2008: 24). Kosmač nad verzijami in spremembami v scenariju ni bil navdušen in je v pismu Ferdu Delaku (6. septembra 1947) zapisal: »Prebral sem ga v naglici – in seveda tudi v naglici naletel na nekaj precej grobih napak. Predvsem mi je žal, da ste ga tako neusmiljeno razmesarili; po domače povedano, populili ste mu precej dlak ter mu odrezali marsikatero moško znamenje. [...] Prav tako bi se dalo še marsikaj črtati v borbah. – Seveda, kar se borb tiče, bo vaše mnenje drugačno. Zame je poglobitna igra karakterjev« (Kosmač v Frelih 2008: 25). Film *Na svoji zemlji* so premierno predvajali 13. novembra 1948 delegatom in udeležencem 2. kongresa KPS, v kinematografih pa so ga na redni spored uvrstili 21. novembra 1948 v kinu Union. Film je bil zelo dobro sprejet tako pri domači, slovenski publiki (446.481 gledalcev do konca leta 1949), kot v Beogradu, uvrstil pa se je celo v program mednarodnega filmskega festivala v Cannesu leta 1949. Ciril Kosmač je za scenarij filma *Na svoji zemlji* leta 1949 prejel Prešernovo nagrado, ki je bila prva Prešernova nagrada, podeljena za ustvarjanje v filmski umetnosti. Končno verzijo scenarija, ki se je izoblikovala šele ob koncu snemanja, so leta 1949 izdali v knjižni obliki in jo prevedli tudi v srbohrvaščino. Analiza se nanaša na zadnjo in natisnjeno verzijo scenarija, po kateri so posneli film.



Slika 1: Plakat filma *Na svoji zemlji*.

Filmska zgodba iz zadnje in natisnjene verzije scenarija se zelo razlikuje od svoje literarne predloge, saj je na koncu povsem prerasla okvire tetine zgodbe o Obrekarju, adaptatorji pa so jo predelali povsem svobodno. Zgodba zajema precej dolgo časovno obdobje zadnjih dveh let osvobodilnega boja, tj. od poletja 1943 do maja 1945, in opisuje čas pred italijansko kapitulacijo, čas nemške okupacije, vojaške ofenzive, osvoboditev Primorske in njeno priključitev FSRJ in pohod na Trst. Po vzoru novele je dogajanje postavljeno na Primorsko, ki predstavlja sinonim za celotno slovensko ozemlje. Dogajanje se vzporedno odvija med tolminskimi hribi, kjer potekajo številne bitke med partizani in nemškim okupatorjem, ter vasjo v Baški grapi, v kateri spremljamo vaško življenje. Zvesto po noveli je Kosmač v scenarij prenesel le prizor, v katerem sovražnik vdre v Obrekarjevo hišo, ubije njegovo ženo, izžene Obrekarja in njegovega vnuka Borisa iz hiše in požge Obrekarjevo domačijo. V

filmsko zgodbo je Kosmač iz novele poleg omenjenega dogodka prenesel tudi nekaj likov, med katerimi je ohranil glavnega protagonista, starega Obrekarja, in sicer skupaj z njegovo družino (ženo in vnukom Borisom), Travnikarjevega strica (s partizanskim imenom Fra Diavolo), ki se je v scenariju razrasel v lik strica Sove, Drejca, čigar usodo je v scenariju postavil v središče dogajanja, ter antagonista, nemškega oficirja Adolfa Kutschero in italijanskega poveljnika Bichija. V primerjavi z novelo, pa so bili v scenariju in filmu nekateri liki dodani. To so Gradnikovi (mati Angelca, njena hči Tildica, sinova Stane in Dragič (oba partizana), Dragarica (Drejčeva mati), Nančika (najmlajša Obrekarjeva hči) in Travnikarica, ki se je iz Travnikarjeve žene prelevila v njegovo mlado svakinjo. Dodani sta bili tudi dve ljubezenski razmerji, in sicer med Nančiko in Dragičem ter med Tildico in Drejcem. Ker je bilo v scenaristični predelavi dogajanju na vasi dodano vojno dogajanje na bojiščih, ki naj bi prikazalo, kako je potekal narodnoosvobodilni boj, je bil vaškemu kolektivu dodan kolektiv partizanov. Medtem ko Kosmač v noveli »partizane opisuje kot skrivnostno, pravzaprav prazno mesto« (Zorman 2009: 86), kamor poleg očka Orla izginjajo tudi ostali vaščani in v pripovedi kot nastopajoče osebe dejansko sploh niso prisotni, v scenaristični predelavi s svojo fizično prisotnostjo zapolnijo to prazno mesto iz novele. Podobno kot se avtobiografski del pripovedi v noveli prične z vrnitvijo avtorja v domačo vas po dolgih letih odsotnosti, se tudi t. i. uvodna sekvenca filma začne z vrnitvijo komisarja Staneta, bivšega španskega borca po desetletni odsotnosti in bojevanju na tujem. Sprva se Stane v družbi skupine partizanov vrne na obrobje domače Baške grape, kasneje, po končanem miniranju proge pa tudi v domačo vas. Drugo skupino likov, tj. vaščane, v pripoved kar verbalno vpelje partizan Sova, in sicer tako, da enostavno opiše potek življenja in dela na vasi. Med vaščani izstopa Obrekarjeva družina z očkom Orlom na čelu, ki tako kot v noveli skupaj z ženo Ano, hčerko Nančiko in vnukom Borisom predstavlja vodilnega upornika v vasi proti italijanskemu in nemškemu okupatorju. Na strani partizanov so tudi Gradnikovi, mati Angelca s hčerko Tildico in sinovoma Stanetom in Dragičem, ki sta partizana, ter velika večina vaščanov. Na strani okupatorja je le Dragarica, Drejčeva mati, ki je sprta z vsemi na vasi in ji gre predvsem za to, da bi obdržala svoj grunt. Njen sin Drejc pa je razpet med njo in zaročenko Tildico. Po predstavitvi razmer na vasi sledi prihod fašistov in zgodi se kapitulacija Mussolinija in Italije. Po kapitulaciji Italije četa partizanov s Sovo in Stanetom na čelu zmagoslavno vkoraka v vas. Stane pozove vaščane, naj se vsi, stari in mladi, pridružijo partizanom »v ljudsko vojsko« (Kosmač 1949: 51). Med partizane odideta celo Tildica in Nančika, le Drejc zaradi pritiska gospodovalne matere ostane doma. Italijanskega okupatorja zamenja še hujši, nemški okupator z SS oficirjem Adolfom Kutschero na čelu, ki si zada, da bo iz Baške grape iztrebil vse partizane in njihove zaveznike.

Svoj načrt začne uresničevati, ko ukaže ustreliti štiri vaščane, med katerimi je tudi Stanetova mati Angelca, ki izreče pretresljivi stavek: »Sezula sem se, ker grem zadnjič po svoji zemlji« (Kosmač 1949: 58). Žalostni prizor se zaključí s posnetkom štirih parov čevljev, ki so si jih sezuli ubiti talci. Pripoved se nadaljuje z ilustracijo dogajanja na bojišču, ki s samim potekom zgodbe nima prav veliko skupnega. Nato pa sledi Tildičin obisk očka Orla na Obrekarjevi domačiji. Ko se Tildica od očka Orla vrača v partizansko postojanko, jo ujamejo belogardisti in jo zaprejo v Dragarjevo klet. Drejc izkoristi ponujeno priložnost, pobije stražarje in reši Tildico, nato pa skupaj z njo in Sovo zbeži in se pridruži partizanom. Pripovedovalec v pripoved ponovno vključi dogajanje na bojišču in miniranje mostu, s prizorom, v katerem poškodovanega strica Sovo odpeljejo v bolnico, pa na dokumentarni način prikaže partizansko bolnico Franjo. Dogajanje se zopet prestavi med partizane, ki vsi premraženi, lačni in utrujeni vztrajajo v snegu in mrazu. Med počitkom Tildica zaupa Drejcu, da pričakuje otroka, nato pa skupaj s skupino tovarišev sanjata o lepši prihodnosti in svobodi. Sledi še zadnji pretresljivi prizor, ki je povzet po noveli, in sicer uboj Obrekarja in njegove žene. Iz okupatorjevih rok se reši le Obrekarjev vnuk Boris, ki ima srečo, da se v bližini hiše pojavi Drejc. Boris pribeži do Drejca, ki se odloči sam zoperstaviti nemškemu sovražniku, kar ga stane življenja. Partizani očka Orla in Drejca skupaj pokopljejo na vrhu grička. Boris se pridruži partizanom in Sova mu nadene partizansko ime Orlič. Nato sledi še nekaj bitk, dogajanje pa se zaključí s prihodom IV. armade in pohodom na osvobojeni Trst.

Skupaj z osrednjo zgodbo o uporništvu očka Orla, od katere je na koncu ostalo zelo malo, je Kosmač v filmsko priredbo prenesel tudi osrednjo temo novele, tj. prikaz narodnoosvobodilnega boja med drugo svetovno vojno na Primorskem. Tako v noveli kot v scenariju osnovna tema preobrazbe kolektiva vasi, ki pomeni preobrazbo celotnega naroda iz pasivne in podrejene države v aktivno delovanje, predstavlja rdečo nit obeh pripovedi. V noveli položaj vodje kolektivne preobrazbe pripade staremu Obrekarju – očku Orlu, medtem ko je v scenariju ta funkcija prenesena na partizanskega komandanta Staneta, ki pooseblja pravega partizanskega bojavnika z vsemi pozitivnimi vrlinami. V noveli se preobrazba kolektiva vasi najbolj očitno udejanja v preobrazbi tete Ane in Drejca, medtem ko se v scenaristični predelavi ta funkcija preobrazbe v celoti izvrši le v Drejčevi osebni liniji, znotraj katere Drejc iz neodločneža in omahljivca postane (partizanski) junak. Kot ugotavlja Zormanova, omenjena tema ni realizirana le v preobrazbi likov, temveč tudi na način ljubezni in navezanosti na domovino kot na lastno mater. Kot primer znotraj scenaristične pripovedi naj izpostavimo kulturno sekvenco streljanja talcev, v kateri si Angelca sezuje čevlje, da bi še

zadnjič šla bosa po svoji zemlji (Zorman 2009: 84). Medtem ko se v noveli celotno dogajanje osredotoča na tragično usodo enega posameznika (in njegove družine), ki nastopa kot metafora za kolektiv (narod), sta v scenaristični predelavi predvsem po zaslugi uresničevanja ideoloških paradigem zelo poudarjeni pripadnost in zavezanost kolektivu oz. skupini. Ta kolektivna povezanost se v scenariju kaže na verbalni ravni v dialogih, ko osebe govorijo v prvi osebi množine (prizor I: »Stane! Glej jo, našo grapo!« (Kosmač 1949: 4); prizor XLVI: Tildica: »Delali bomo ... proge, ceste, hiše ... [...] Imeli bomo nove mize, kruh in postelje ... [...] Da ... postelje ... posteljice za otroke ... za naše male otroke v belih rjuhah ...« (Kosmač 1949: 108) (podčrtala M. R.), v že omenjeni sekvenci streljanja talcev, ko želi Angelca rešiti mlado Travnkarico, mater treh majhnih otrok, tako, da ponudi svoje življenje v zameno za njeno, v poudarjanju prepričanja, da umrli partizani za vedno živijo v narodnem spominu, itd. Poudarjanje kolektivne pripadnosti pa pride še posebej do izraza v filmski uprizoritvi na vizualni ravni, saj v filmu prevladujejo skupinski prizori, ki v ospredje postavljajo skupino ljudi, ne pa posameznika.

Za filmsko zgodbo *Na svoji zemlji* lahko ugotovimo, da ima značilnosti klasične kanonske naracije, za katero je značilno, da se dogajanje v scenariju odvija skozi dvojno vzročno strukturo oz. po dveh linijah zapleta (Bordwell 2012: 210). Bordwell v knjigi *Pripoved v igranem filmu* loči na eni strani čustveno (ljubezensko) linijo in na drugi bolj objektivno, družbeno linijo, ki je lahko vojna, delovna, politična itd. Frelih na osnovi njegove opredelitve ugotavlja, da se v scenariju filma *Na svoji zemlji* pojavlja sicer več linij, ki pa jih lahko razdelimo na dve glavni liniji: na objektivno, vojno linijo in na bolj intimno, vaško linijo. Vojno linijo predstavljajo skupinski protagonisti (partizani) na eni strani in skupinski antagonisti (združeni italijanski in nemški okupator, domači domobranci) na drugi. Drugo, vaško linijo predstavljajo vaščani, med katerimi najdemo kar nekaj značajsko izoblikovanih posameznikov, kot so očka Orel, njegova žena Ana in hči Nančika ter vnuk Boris, Tildica, Drejc in njegova mati, gospodovalna Dragarica. Znotraj vaške linije se oblikujejo t. i. podlinije, kot na primer linija Obrekarja in njegove družine, Drejčeva osebna in Drejčeva intimna linija, ki se navezuje na ljubezen do Tildice ter Nančikina linija.

Pri analizi obravnavanega scenarija smo ugotovili, da je pri prenosu novele v scenaristično besedilo prišlo do sprememb tudi na ravni **pripovedovalca**. Ker obravnavano besedilo ni pravi scenarij, ampak kratka filmska zgodba, pripovedovalec ni popolnoma odsoten, kot je to značilno za dramske tekste, ampak skozi celoten tekst nastopa kot brezosebni pripovedovalec. Zanj so značilni predvsem skopi opisi dogajanja: »Pot zavije na jaso. Partizani krenejo po

njej. [...] Cilj mora biti blizu. Pred njimi se odpre sedlo. Stric Sova kar plane mimo Malega in se požene navkreber. Vsi se poženejo za njim. Sova se prihuli, se na vrhu vrže na tla, se okrene, s široko kretnjo vrže desnico čez sedlo in s sijočim obrazom pridušeno krikne: 'Stane! Glej jo, našo grapo!'« (Kosmač 1949: 3). Ker pa je za Kosmačevo prozo na sploh značilno, da je pisatelj v vlogi pripovedovalca znotraj samih besedil močno prisoten kot »subjekt, ki zgodbo kroji in komentira«, tudi kadar pripoveduje o zelo objektivni snovi (Mejak 1964: 237), se kljub brezosebne pripovedovalcu čuti Kosmačeva prisotnost v liričnih opisih narave in poosebitvah (»Beli, skalnati vrhovi, jasni in čisti, žarijo v jutranjem soncu. [...] Širok, a še slaboten sončni žarek poševno reže jutranjo meglico, se lomi na debelem sivem deblu in se svetlika v vodi, ki se je na poti nabrala v globokih sledih težkih, okovanih čevljev. Mir in tišina. Vetra ni, ptice ne pojo. Gozd pritajeno diha v pričakovanju« (Kosmač 1949: 3) (podčrtala M. R.)), pa tudi v prostorskih orisih (»Mračna in zatohla izba, čeprav ima šest oken in je prostorna kot skedenj. Pod je vegast, strop zakajen in zelo nizek. [...] Ves prostor je nekam mrtev, osamljen in tuj, kakor bi bil daleč od življenja« (Kosmač 1949: 27)), iz katerih veje močna čustvena navezanost avtorja na njemu drage tolminske ljudi in pokrajino. Ta brezosebni pripovedovalec znotraj besedila na nekaterih mestih deluje kot »oko kamere«, tu in tam pa celo »posnema filmske pripovedne postopke« (Zorman 2009: 70): »Poglavitno je, da jim raztreskamo progno, pomirljivo reče Stane in dvigne daljnogled k očem. Daljnogled po vrsti prikaže: kos razbite proge, kolodvor v plamenih, partizane, ki drve čez reko, oklopni avtomobil, ki se v plamenih vali v grapo proti visokemu in dolgemu železniškemu mostu; avtomobil trešči v vodo, daljnogled zajame most in obstane. Stanetov glas: 'Kdo minira most?' Komandantov glas: 'Sova in Dreje'« (Kosmač 1949: 94–95). Po vzoru dramskih zakonitosti brezosebni pripovedovalec ves čas pripovedi dogajanje opisuje v sedanjiku: »Vaščani stoje negibno in nemo gledajo vanj. Bichi stopi korak naprej in se ustavi pred Drejcem. Drejcu trzajo mišice na obrazu. Tildica ga trdo stisne za zapestje. Tišina. [...] Bichi se okrene, jo zviška premeri, se porogljivo nasmehne in zamahne z roko, češ to že vrabci vedo. Dragarica se preplašeno umika,« (Kosmač 1949: 21) (podčrtala M. R.). Z uvedbo brezosebnega pripovedovalca je bil Kosmač pri prenosu novele v scenarij zaradi specifičnosti filmskega medija primoran ukiniti glavno izstopajočo posebnost novele, tj. dva pripovedovalca hkrati, pripovedovalca A (avtor) in pripovedovalca B (avtorjeva teta Ana). Scenaristična priredba novele na ta način lažje gradi svojo linearno pripoved brez retrospektivnih skokov v preteklost, saj bi fragmentarni način pripovedovanja v obliki »dialoškega spomina obeh pripovedovalcev« le stežka prepričljivo zaživel na filmskem platnu (Frelj 2008: 30). Iz scenaristične priredbe je bila prav tako umaknjena avtobiografska pripovedna perspektiva.

Tudi Šimenc je podobnega mnenja, da je bilo v filmski zgodbi potrebno dati prednost »epskim sestavinam oz. sintetični zgodbi« (Šimenc 1983: 32), tj. tetinemu delu pripovedi o usodi očka Orla. Z zamenjavo pripovedovalca pa je prišlo tudi do sprememb v pripovednem gledišču. V filmski kratki zgodbi je ves čas pripovedi »gledanje« usmerjeno v prostor izven vseh likov, zato prevladuje zunanja fokalizacija.

Prvi osnutek, ki ga je Kosmač poslal na razpis, ni bil zasnovan kot scenarij, temveč kot kratka filmska zgodba z delovnim naslovom *V srcu Evrope*. Kasneje se Kosmaču prvotni naslov ni zdel več ustrezen, zato ga je po slavni sekvenci, v kateri talci odhajajo na streljanje, Angela Gradnik pa reče: »Sezula sem se, ker grem zadnjič po svoji zemlji« (Kosmač 1949: 58) preimenoval v *Na svoji zemlji*. Končna verzija scenarija v knjižni obliki je ohranila formo kratke zgodbe, kar za tisti čas ni bila nobena posebnost ali izjema, saj so tej obliki sledile tudi druge tiskane verzije scenarijev (npr. scenarij Franceta Bevka za film *Trst* pod naslovom *Še bo kdaj pomlad*, Gorice Ivana Potrča, *Družinski dnevnik* Ferda Godine). Obliko filmskega scenarija, kot jo poznamo danes in kot jo opisuje v *Filmskem leksikonu* Vrdlovec (glej poglavje 3 SCENARIJ), je scenarij dobil šele v snemalni knjigi, po kateri je dejansko potekalo snemanje na terenu. Knjižna verzija scenarija tako deluje kot nekakšen hibrid kratke zgodbe s primesmi dramskega teksta. Po zgledu dramskega teksta so nastopajoče osebe na začetku predstavljene v obliki seznama, iz katerega so razvidni tako njihov socialni oz. družbeni status kot medosebna razmerja (npr. »ANGELCA, bivša gospodinja v Dragi, zdaj gostačka v Dragarjevi bajti (60 let), STANE, njen starejši sin, bivši španski borec, zdaj politkomisar (35 let), TILDICA, njena edina hči (25 let)« (Kosmač 1949: 1)). Podrobnejši opisi zunanosti in značaja nastopajočih oseb, ki se v dramskem tekstu običajno pojavijo na začetku, se v obravnavanem besedilu pojavljajo znotraj samega besedila, ko se posamezna oseba prvič pojavi v dogajanju, uvaja pa jih pripovedovalec: »Za njim koraka korenjak petinpetdesetih let. Hrust poln zdravja in sil. Poosebljena neugnanost. Veselje do življenja puhti od njegovega močnega telesa. Tudi glava je obilne mere: na širokem obrazu je dovolj prostora za košate brke, čokat nos, drzno brado, velike, žive oči. Njegove noge v ogromnih škornjih stopajo brezskrbno kakor po domačem podu in kažejo, da so v gozdu že od nekdanj doma. To je partizanski stric Sova« (Kosmač 1949: 3–4). Po zgledu dramskega teksta se vsaka epizoda oz. prizor začne s prostorsko opredelitvijo dogajanja (npr. »**II V** grapi. Vas v pobočju« (Kosmač 1949: 7); »**III** Pred nizko Angelčino bajto« (Kosmač 1949: 10); »**V** Na majhnem, poševnem vaškem trgu« (Kosmač 1949: 19)), ne pa vedno tudi s časovno (npr. »**I**

Sredi poletja 1943. Zgodnje jutro v tolminskih hribih« (Kosmač 1949: 3); »IX Večer. Pri Obrekarjevih« (Kosmač 1949: 31)).

Že Matej Bor je v referatu Beseda o problemih naše filmske umetnosti ugotovil, da je scenarij pravzaprav drama in zato mora scenarist pri pisanju le-tega upoštevati enaka dramaturška pravila kot dramatik, kljub temu, da ima scenarij tudi svoje specifike, ki se nanašajo le na forme, ne pa tudi na osnovne zakone dramaturgije (Bor 1950/1988: 27).

Kompozicija scenarija *Na svoji zemlji* temelji na kratkih epizodah, od katerih vsaka epizoda predstavlja zaključeno celoto s svojim začetkom in koncem. Notranja zgradba posameznih epizod resda upošteva dramaturške zakonitosti, toda glavna pomanjkljivost oblikovno zaključenih epizod se kaže v tem, da med njimi skorajda ni zaznani nobenih vzročno-posledičnih povezav, ki bi kljub dovoljenim časovnim in prostorskim preskokom znotraj posamezne epizode kakorkoli pripovedno utemeljevale logično in kontinuirano nadaljevanje dogajanja v naslednji epizodi. Zaradi pomanjkanja vzročnih povezav je marsikatera udarna in pomembna epizoda v potek pripovednega dogajanja vključena kot del, ki se ne more vključiti v organsko celoto pripovedi. Frelih kot najbolj očiten primer takšne epizode, za katero v samem besedilu ni nobenega pripovednega vzroka, ki bi kakorkoli nakazal ali uvedel dogajanje, navaja večkrat omenjeno epizodo s streljanjem talcev. V nekaterih primerih, kjer znotraj pripovedi ni nobenega vzroka za vpeljavo določenega dogajanja, se avtor poslužuje kar verbalnih opisov (npr. preskok s partizanov iz prve epizode na vaščane v drugo epizodo). Frelih nadalje ugotavlja, da tudi v primerih, ko ima epizoda v sižeju svoje nadaljevanje, povezovalni element ni vzročnost dogajanja, temveč sledenje posameznemu liku (Frelih 2008: 33). Šibkosti znotraj gradnje je zaznal tudi Igor Pretnar, ki je v članku *Na svoji zemlji (Ljudska pravica, 2. 12. 1948)* zapisal: »Scenarist se je izgubil v obilici snovi, ki je prenasočena z dejanjem, in pri tem ni znal podčrtati tega, kar je poglobitno in ločiti tega, kar je postranskega značaja. Scenarij je brez pravilne filmsko-dramaturške zgradbe«. Tudi Pretnar je bil mnenja, da je scenarij kot celota dramaturško šibek, toda znotraj le-tega izstopajo močne posamezne scene. Kot največjo pomanjkljivost scenarija je Matej Bor izpostavil dejstvo, da je scenarij »bolj filmska kronika, kakor filmska drama« (Bor 1950/1988: 27). Frelih vidi vzrok za pomanjkanje dramatične napetosti skozi celoten scenarij predvsem v velikem številu t. i. informativnih sekvenc, ki težijo h goli dokumentarnosti in zato ne vsebujejo nobenega konflikta ter posledično nobene dramatične napetosti. Osnovna naloga teh sekvenc je, da predvsem prikazujejo ozadje dogajanja narodnoosvobodilnega boja in poudarijo pomembne zgodovinske situacije (Frelih 2008: 35). Po Borovem mnenju bitke v Trnovskem gozdu,

prizori iz partizanske bolnice Franje in pohod na Trst z glavnim dogajanjem (dogodki v vasi) nimajo nobene organske zveze in so le mehanično vneseni v scenarij. V scenaristov bran pa Bor ugotavlja, da ta pomanjkljivost scenarija ni le Kosmačeva krivda, temveč je to posledica vpliva takratne vladajoče politične ideologije, »da mora naš prvi film z narodnoosvobodilne borbe zajeti čim več dokumentarnih faktov« (Bor 1950/1988: 27). Hkrati meni, da dramatičnost v scenariju vendarle obstaja, ampak je ne gre iskati znotraj sižeja, temveč zunaj njega »v dejstvu, ki ga predstavlja vojna sama po sebi« (Frelih 2008: 35). Ta dramatičnost je sekundarne narave in se tako v scenariju kot filmu redko kdaj realizira. Manjka pa tista notranja dramatična napetost, ki jo v drami ustvarja spopad oz. konflikt močnih karakterjev, okrog katerih je osredotočeno celotno dramsko dogajanje (Bor 1950/1988: 27).

Glavni vzrok za tovrstno pomanjkanje dramske napetosti leži v dejstvu, da se je moral Kosmač v scenariju zaradi že zgoraj omenjene politične ideologije odpovedati oblikovanju izrazito individualnih in personificiranih posameznikov v prid kolektivnega junaka, tj. vaške skupnosti, ki je simbol za ves slovenski narod. Znotraj te vaške množice sicer so posamezni **liki**, ki zaradi določenih individualnih potez izstopajo (npr. Obrekar, njegova žena Ana, Nančika, Angelca, Dragarica in Tildica), vendar v nobenem od njih ne pride do notranjega, psihološko motiviranega razvoja. Vaška skupnost se pod Obrekarjevim vodstvom kolektivno upre sovražniku in posledično med njimi pride do kolektivnega konflikta in spopada. Po Borovem mnenju je v scenariju edino lik Drejca tisti, v katerem pride do »notranjega dramatičnega procesa« in zaradi česar ta lik edini doživi notranji razvoj. Kot ugotavlja Frelih, je vsem likom skupna vnaprejšnja in hkrati že dokončna determiniranost, ki ji sledijo do končnega razpleta. Izjema tudi v tem pogledu je samo lik Drejca – omahljivca in pristaša okupatorja, ki potek svoje usode spremeni s pogumnim dejanjem (pobije Nemce in reši Tildico) in kljub materinemu nasprotovanju prestopi na partizansko stran. Poleg Drejca se po italijanski okupaciji spreobrne tudi njegova mati, stara Dragarica, vendar je njena sprememba zelo bežna, premalo izrazita in nepoudarjena, da bi jo lahko dojemali kot pomemben obrat v poteku dogajanja. Znotraj vaškega kolektiva zaradi bolj karakterno izoblikovanih likov bolj pridejo do izraza odnosi med nekaterimi liki, izmed katerih naj izpostavimo odnos matere in sina, Dragarice in Drejca, ter ljubezenski odnos med Drejcem in Tildico. Poleg vaškega kolektiva, ki ima kljub vsemu nekaj bolj individualiziranih posameznikov, tudi partizani in okupatorji nastopajo v scenariju kot kolektiv oz. kot skupinski protagonisti oz. antagonisti. Stanković ugotavlja, da slovenski partizanski filmi iz začetnega obdobja, med katere kot prvi spada film *Na svoji zemlji*, predstavljajo partizane izključno kot pozitivne, dobre, tople,

pogumne, nesebične, duhovite, tovariške, predane, zdrave in predvsem narodnozavedne (Stanković 2005: 57). Iz množice značajsko neizrisanih likov na partizanski strani vseeno izstopata lik komandanta Staneta, bivšega španskega borca in lik strica Sove. Antagonisti, predvsem Nemci, so v scenariju in filmu *Na svoji zemlji* prikazani kot izrazito negativni, brezčutni, nekomunikativni, resni, zadirčni in nečloveški. Ali kot jih opiše v tretji epizodi Angelca: »Zverine so, pa ne ljudje!« (Kosmač 1949: 11). Na strani okupatorja oz. iz množic skupinskih antagonistov izstopata le nemški oficir Adolf Kutschera in italijanski poveljnik Bichi, ki jima je krutost skupna lastnost.

Scenarij zaznamujejo tudi živi, naravni, jedrnati, zgoščeni in sočni **dialogi**, ki niso bili papirnati »kot v večini tedanjih jugoslovanskih filmov« (Šimenc 1983: 35). Dialogi znotraj posameznih dramatičnih sekvenc, kot je npr. pogovor Tildice in Drejca o otroku, poudarjajo tudi »psihološko stanje likov in njihove značaje« (Frelih 2008: 34). Stavki so oblikovani kratko in jedrnato in se skušajo čim bolj približati naravnemu, živemu jeziku.

Tako v noveli *Očka Orel* kot tudi v scenariju za film *Na svoji zemlji* ima smrt pomembno vlogo. V filmski priredbi je za razliko od novele smrt predstavljena s tremi različnimi pomeni. Tako v noveli kot v scenariju sovražnik (nemški okupator) zakrivi smrt treh prepoznavnih likov, Obrekarja in njegove žene Ane ter Drejca, ki so v primerjavi z novelo v scenariju premalo izrazite in poudarjene, zato ne sprožijo nobene prave reakcije. Kot ugotavlja Frelih, tudi skupinska smrt tako na strani partizanov kot na strani nemških in italijanskih vojakov deluje nedramatično in neizrazito, kar je posledica karakterno neizrazitih in nedefiniranih likov. Tem smrtim v pripovedi ne sledi nobena reakcija ali odmev. Edina smrt, ki zares odmeva v filmski priredbi in ki ji tudi sledi reakcija v podobi pretresenih izrazih vaščanov, je smrt v prizoru, v katerem sovražnik ubije štiri talce. Kljub temu, da je usmrtitev talcev v filmu nevidna, saj se zgodi zunaj posnetka, deluje najbolj presunljivo in močno.

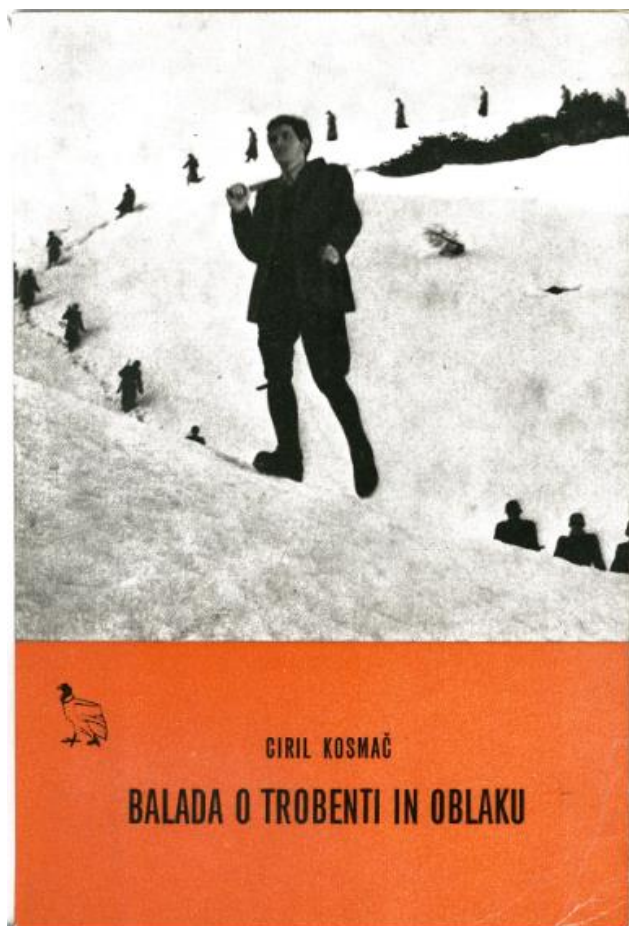
V analizi scenarija za film *Na svoji zemlji* ne moremo mimo vpliva, ki sta ga imeli na oblikovanje scenaristične predloge ideologiji socializma in nacionalizma. Ta vpliv se je po mnenju Zormanove kazal v tistem obdobju predvsem v obliki političnega nadzora in cenzure. Vdor ideologije je mogoče opaziti tako na ravni dialogov, v katere so vtakane politične parole, kakor na ravni likov, ki izpostavljajo pomen zaveznitva med Jugoslavijo in Rusijo ter poudarjajo pomen bratstva in enotnosti (Zorman 2009: 60); tak primer je, ko Tildica pravi Drejcu: »Ne! Ne bodo nas!« reče ognjevit. 'Zdaj se tepemo za svojo zemljo!' [...] 'In zdaj nismo sami! Vsa Jugoslavija je z nami! In Ru – si – ja! ...« (Kosmač 1949: 12). Po mnenju

Freliha se ideološki dialog pojavlja predvsem v informativnih sekvencah in deluje papirnato ter izumetničeno. Vlogo parol in ideološkega aktivizma imajo tudi Kajuhova pesem *Samo milijon nas je*, ki jo na glas bere Obrekarjev vnuk Boris, poročilo s kočevskega plenuma ter časopisna in radijska radijska poročila o bojnih uspehih partizanov in Sovjetov (Frelih 2008: 34). Ideološkost se na ravni likov poleg poudarjanja kolektivne pripadnosti neki skupini oziroma narodu kaže tudi v stopnji individualizacije, ki gre v scenariju filma *Na svoji zemlji* od anonimnosti (talci, nemški in italijanski junaki) do bolj individualno izoblikovanih posameznikov (Drejc, Tildica, Dragarica, Obrekar), ki še vedno ne smejo povsem izstopati iz kolektiva.

5.2 Novela *Balada o trobenti in oblaku* in scenarij za istoimenski film

5.2.1 Novela *Balada o trobenti in oblaku*

Novela *Balada o trobenti in oblaku* skupaj z romanom *Pomladni dan* predstavlja vrhunec Kosmačevega literarnega ustvarjanja, glede na čas nastanka in tematiko pa jo uvrščamo v Kosmačevo povojno ustvarjalno obdobje. Kosmač je novelo pisal dve leti in jo v letih 1956–1957 po poglavjih objavljaval v reviji *Naša sodobnost*. Ker pisatelj s končnim rezultatom ni bil povsem zadovoljen, je besedilo za knjižno izdajo, ki je izšla leta 1964, precej popravil in dodelal, jedra novele pa kljub vsemu ni spreminjal. Leta 1961 je bil po noveli posnet istoimenski film in leta 1963 je bila po noveli narejena radijska igra (Glušič v Kosmač 1968: 133).



Slika 2: Naslovnica knjige *Balada o trobenti in oblaku*.

Novela *Balada o trobenti in oblaku* v Kosmačevem ustvarjalnem opusu zavzema posebno mesto, saj se je v njej pisatelj z novim pristopom do vojne tematike, moderno asociativno tehniko, večplastno zgodbo in razširjeno obliko novele odmaknil od svojih prejšnjih novel. Nov, drugačen način, s katerim je Kosmač v *Baladi* pristopil k obravnavi občutljive vojne tematike in se na ta način še bolj odmaknil od ideoloških norm socialističnega realizma, je v javnosti zbudil precej pozornosti in zanimanja (Šimenc 1983: 79). Sam Kosmač je v *Baladi* o omenjeni tematiki zapisal: »Saj prav o vojni bi se dalo napisati še marsikaj. [...] In ne samo juriš in bitka in zmaga in trobenta, ki po zmagi trobi svoj tra-ra-ra!« (Kosmač 1968: 7). Odločil se je, da bo narodnoosvobodilni boj prikazal skozi intimni svet preprostega človeka, skozi njegov notranji (duševni) in zunanji (fizični) boj. Poleg nacionalne oz.

narodnoosvobodilne tematike, ki je v Kosmačevem ustvarjanju prisotna skozi celoten opus, je v *Balado* vključil tudi vprašanje lastnega umetniškega ustvarjanja. Zormanova v tem vidi nekakšno avtocenzuro in opozarja na uporabo modernističnih avtoreferencialnih postopkov (Zorman 2009: 88).

V *Baladi* sledimo trem različnim dogajalnim tokovom oz. trem fabulam. Kosmač nas v pripoved najprej popelje prek okvirne fabule, katere glavni akter je fiksijski pisatelj Peter Majcen, s pomočjo katerega se izpove o lastnih radostih in mukah umetniškega ustvarjanja, ki jih je doživljal ob pisanju te novele. Pisateljski lik Majcna spremljajo tudi nenehni dvomi v zgodbo, ki jo ustvarja (Temnikarjeva zgodba), saj ga njena snov in junaki ves čas preraščajo. Prav tako se sprašuje, ali ima pravico presojeti o etično in moralno težkih, celo življenjsko usodnih posameznikovih odločitvah. Dvomi tudi v odkrivanje resnice o liku (Črnilogarju), ki pripada realnemu svetu, katerega del je tudi sam, pri tem pa se spopada še s problemom, kako dogajanje iz tega realnega, objektivnega sveta povezati s svetom domišljije. V okvirno Majcnovo zgodbo je Kosmač vpel notranji tekst, ki pravzaprav predstavlja zgodbo v nastajanju. Zgodba v zgodbi ali vložna zgodba, ki predstavlja drugo plast pripovedi in hkrati tudi jedro novele, je sporočena sproti, medtem ko dejansko nastaja v pisateljevi domišljiji (Glušič 2002: 53). Vložna zgodba je »sploh samo zgodba o Temnikarju, in to celo samo zgodba njegovega zadnjega dne« (Kosmač 1964: 54), v katerem bije Temnikar svoj »prvi in poslednji boj« (Kosmač 1968: 9), ki se odvija tako na fizični kot psihološki ravni. Povod za Temnikarjevo odločitev, da se spopade s petimi belogardisti, leži v zli nameri le-teh, da na sveti večer pobijejo dvanajst hudo ranjenih partizanov, ki ležijo v Čarjevi jami in čakajo svoje tovariše, da bi jih po hajki prišli iskat. Naj se zdi njegova odločitev še tako nesmiselna,² jo Temnikar doživlja kot nekaj samoumevnega in kot dolžnost vsakega moralno zavednega človeka. Njegova odločitev je trdna in dokončna, kljub temu da v podzavesti slutí, da bo to morda njegovo poslednje dejanje, za katerega pa je pripravljen žrtvovati tako lastno življenje kot življenje svojih otrok in žene. Sčasoma Temnikarju postane jasno, da ga zvok trobente, ki ga sliši samo on, kliče k dejanjem, v akcijo. Klic trobente na eni strani kot »angel smrti« predstavlja slutnjo bližajoče se smrti, na drugi pa kot »angel dolžnosti« (Kosmač 1964: 44) notranji glas Temnikarjeve vesti, ki ga ves čas na poti do jame opominja na moralno odgovornost do ranjenih partizanov in ga priganja naprej. S tem ko se Temnikar odloči za spopad s fizično močnejšim nasprotnikom in zavestno žrtvuje lastno življenje za življenje

² Med vrsticami lahko razberemo, da so partizani najverjetneje pozabili na svoje ranjene tovariše. Tudi če uspe Temnikar pobiti belogardiste, bodo ranjeni partizani najverjetneje »umrli bodisi od lakote in mraza bodisi jih bodo pobili Nemci« (Rezoničnik 2013: 124).

drugih (partizanov), pravzaprav osmisli lastno smrt in postane junak naroda. Toda poleg poguma in odločnosti Temnikarjevo odločitev, da prestopi »senčno črto«, spremljajo tudi strah pred lastno smrtjo in pobjem otrok ter žene, ljubezen do življenja, od katerega se poslavlja, in dvom v lastne fizične zmogljivosti, zaradi česar na poti v Robe večkrat omahuje in podvomi v uspeh svojega poslanstva. Kosmaču je uspelo dinamizirati uveljavljeni model prikazovanja narodnoosvobodilnega boja ne samo s slikanjem individualnega in duševnega (psihološkega) sveta likov, temveč tudi s tem, da je v liku Temnikarja prikazal oba pola človekovega notranjega sveta, tako junaško plat kot plat strahu, dvoma in negotovosti, celo egoističnosti (ljubezen do življenja in družine) (Zorman 2009: 88). Tretja fabula, katere nosilec dogajanja je kmet Črnilogar, predstavlja »vmesni pripovedni tok« (Glušič 2002: 53). Sprva je tretja fabula vključena v pripoved le kot pomožna plast, v kateri se prostorsko in časovno srečujeta ostali dve fabuli oz. pripovedna tokova. Toda sčasoma tudi tretja plast pridobi na pomembnosti, saj ostala dva pripovedna tokova v medsebojnem povezovanju in prepletanju postopoma odkrivata Črnilogarjevo zgodbo o njegovem trpljenju in občutku krivde, ker sovaščanov ni pravočasno posvaril in rešil pred sovražnikovim mučenjem in smrtjo. Glušičeva meni, da gre pri Temnikarjevi in Črnilogarjevi zgodbi za »dve različni varianti enakovrednih dogodkov« (Glušič 1975: 78) oz. situacij, ki ju povezujeta usodno sovpadanje časa dogajanja (božični večer) in preteča nevarnost (smrt). Kosmač je na ta način uspel prikazati dve popolnoma različni reakciji protagonistov v življenjsko usodnih situacijah in tragične posledice, ki jih je imela na potek dogajanja njuna odločitev. Na eni strani imamo lik neustrašnega, aktivnega, narodnozavednega junaka, ki se pogumno upre fizično močnejšemu sovražniku in žrtvuje svoje življenje za druge. S tem ustreza socialističnemu modelu lika heroja, ki ga junaško dejanje povzdigne v simbol naroda. Na drugi strani pa je lik Črnilogarja, popolno nasprotje Temnikarjevega herojstva, ki ga zaznamuje strah pred lastno vestjo kot posledica občutka krivde zaradi izdajstva sočloveka. Črnilogarja bi lahko označili celo kot temnega dvojnika Temnikarjevega lika, ki dovoli strahu, da ga v življenjsko usodni situaciji popolnoma ohromi, na koncu pa ga močan občutek krivde in glas vesti pripeljeta do odločitve za samomor (Glušič v Kosmač 1968: 137). Glušičeva meni, da se na koncu pripovedi Temnikarjeva fabula kot umetniški tekst zlije z resničnim dogajanjem in se realizira v duševni katarzi pisatelja Petra Majcna in Črnilogarjevi odločitvi za samomor. Verjetno se je tudi sam pisatelj zavedal zapletenosti, ki jo ustvarja prepletanje vseh treh pripovednih tokov, zato je objektivno dogajanje (srečanje s Črnilogarjem in Črnilogarico, Blažičem in njegovim vnukom, dekletom Javorko, dolensko pokrajino) kar grafično ločil od subjektivnega dogajanja, ki ga predstavljajo umetniško delo v nastajanju (Temnikarjeva zgodba) in intimna

razmišljanja fikcijskega pisatelja Petra Majcna. Na ta način je ločil tudi časovne skoke iz sedanjosti v preteklost in svet domišljije od resničnega, objektivnega sveta (Glušič v Kosmač 1968: 135).

Po tipologiji Glušičeve je za novelo *Balada o trobenti in oblaku* značilen **pripovedovalec**, ki kot delujoča oseba nastopa v celotnem besedilu. Glede na to, da celotna novela in še posebej okvirna pripoved v *Baladi* temeljita na izpovednem načinu, bi lahko pričakovali prvoosebno pripoved z meditativnimi vložki, opisi občutij in dožemanje sveta iz avtobiografske perspektive. Vendar se je Kosmač očitno zavedal zapletenosti *Balade* in se je zaradi večje preglednosti in urejenosti celotne pripovedi umaknil iz pozicije prvoosebnega pripovedovalca v objektivnega tretjeosebnega pripovedovalca. Je pa dejavno spremljanje in poseganje v dogajanje prepustil eni izmed pripovednih oseb, fikcijskemu pisatelju Petru Majcnu. Pripovedovalec A (pisatelj) ima nalogo, da prikaže različne situacije in med sabo poveže zgoraj omenjene pripovedne tokove, medtem ko so v centru zanimanja pripovedovalca B (fikcijskega pisatelja) individualne usode pripovednih likov (Temnikar, Črnilogar), njihovo ravnanje v zapletenih življenjskih situacijah, opis dogajanja na vasi, reševanje uganke iz preteklosti in izpoved o procesu literarnega ustvarjanja. Pripovedovalec A se tako ves čas dopolnjuje s pripovedovalcem B, ki v besedilu nastopa kot pripovedna oseba (fikcijski pisatelj Peter Majcen) in kot tretjeosebni pripovedovalec v Temnikarjevi zgodbi. Znotraj Temnikarjeve zgodbe pa se pojavi še tretji pripovedovalec, tj. »prestrašena Temnikarjeva domišljija«, ki ga lahko označimo kot prvoosebnega pripovedovalca (Cesar 1981: 145). Ta pripovedovalec se najpogosteje poslužuje notranjega monologa: »Ne razmišljaj o tem! – si je odgovoril. – Kdo pa ima danes praznike! ... In sovražnik požiga in mori tudi o praznikih! Naprej! – si je ukazal. [...] In bog ve, kaj bo, ko me najdejo? ... – ga je spreletel srh. Prav lahko jim res zažgejo bajto ... Marsikomu so jo že požgali! – si je spet hitro odgovoril. In če bi zdaj vsak tako razmišljal, kakor jaz razmišljam, bi nas že zdavnaj vse pokončali! Naprej! [...] Lahko jih bodo ustrahovali ... mučili ... pobili! ...« (Kosmač 1968: 84). S pomočjo tretjeosebnega pripovedovalca, ki ga zanimajo tako individualne usode pripovednih likov (Temnikarja, Črnilogarja) kot resnično dogajanje na vasi, je Kosmaču uspelo pokriti velik obseg epskega dogajanja, pri čemer ni zanemaril niti pomembnih psiholoških pomenov (Cesar 1981: 138). Glede na prepletanje treh različnih pripovednih tokov prihaja tudi do sprememb v pripovednem gledišču. Pripovedovalec A opisuje dogajanje z ničelne točke gledišča, medtem ko pripovedovalec B ves čas prehaja med notranjo (ko nastopa kot pripovedni lik – fikcijski

pisatelj Peter Majcen) in ničelno (ko v vložni zgodbi prevzame funkcijo tretjeosebnega pripovedovalca) fokalizacijo.

Filmska priredba novele *Balada o trobenti in oblaku* ne sledi pripovedi povsem zvesto, temveč se nasloni na del besedila, in sicer na pripoved o Temnikarjevem boju. V nadaljevanju se bomo posvetili analizi tega dela pripovedi. Tudi v noveli pripoved o Temnikarjevem poslednjem boju predstavlja relativno avtonomno celoto. Zgodbo o sedemdesetletnem starcu preveva mračno, turbno, mestoma celo grozljivo vzdušje. Že sam naslov – *Balada* dejansko ustreza razpoloženju. Vložna pripoved se osredotoča na starega Temnikarja in na usodne dogodke, ki so se zgodili »tisti zimski dan, zadnji dan življenja, ko se je [Temnikar] odpravil na svojo poslednjo pot – v svoj prvi boj« (Kosmač 1968: 9). Pripoved o Temnikarju se začne navsezgodaj na predbožično jutro, ko ga zbudi močno občutje žalosti, obupa in tesnobe, čeprav mu ne ve vzroka. Po odhodu skupine petih belogardistov, katere vodja (Lužnikov Martin) mu zaupa cilj njihove tajne naloge (pobiti dvanajst težko ranjenih partizanov, ki ležijo v Čarjevi jami in čakajo na svoje tovariše, da jih pridejo iskat), pa Temnikarju postane jasno, da je bilo občutje zla slutnja prihajajočih dogodkov. Ko belogardisti krenejo naprej, Temnikar v hipu sprejeme usodno odločitev – na poti v Robe mora prehiteti belogardiste in jih pobiti, preden oni pobijejo ranjene partizane. S težkim srcem se poslovil od družine, krave Cike, prve žene Tilčke in se s sekiro odpravi na pot. Po poti se poslavlja od življenja, ki ga je preživel v Temniku, od slapa Skopičnika in Krna. V trenutkih dvoma v pravilnost odločitve se mu v domišljiji prikažeta dva grozljiva prizora, ki se še nista zgodila. V prvem vidi, kako sovražnik nese njegovo truplo, v drugem gre za poboj družine in požig domačije. Ta dva grozljiva prizora pripovedovalec v pripoved umesti v trenutek, ko se Temnikar, ki je v resnici še živ in na pol poti do svojega cilja, v mislih poslavlja od življenja in zbira pogum za prestop čez »senčno črto«, od koder ni več vrnitve nazaj: »Na, in zdaj grem ... zdaj bom stopil čez ... In ... ne, zdaj vidim, da ni tako lahko stopiti s sonca v senco. Ali verjameš?« (Kosmač 1968: 84). Toda klic trobente, ki ga sliši le Temnikar, ga priganja naprej in opominja na moralno dolžnost. Vrh pripovedi predstavlja Temnikarjev spopad s petimi belogardisti, v katerem mu uspe pobiti vseh pet fantov, pri tem pa tudi sam pade v prepad in umre. Omenjena prizora se dejansko odvijeta po Temnikarjevi smrti. Zunanje dogajanje, ki zajema Temnikarjevo pot v Robe in spopad z belogardisti, je pravzaprav zasnovano zelo enostavno,³ s »premaknjeno kronologijo dogajanja« (Glušič 1975: 79) pa je Kosmač poskrbel, da je protagonistova pot v

³ Če hoče Temnikar rešiti partizane pred smrtjo, mora prehiteti belogardiste in jih pobiti preden pridejo do jame, v kateri ležijo ranjenci.

pripovedi podana na bolj zapleten način. Posledica premaknjene kronologije dogajanja so časovni in prostorski preskoki, ki se iz sedanjosti (jutro na domačiji, Temnikarjeva odločitev za spopad s sovražnikom, poslavljanje od žene, njegova pot v Robe) in prek spominov vračajo v preteklost (Temnikar pred odhodom obuja spomine na prvo ženo Tilčko, ki je umrla; zgodnje jutro in zla slutnja, prihod belogardistov na Temnikarjevo domačijo in razkritje njihove tajne naloge), prek vizij in prividov pa dogajanje posega v prihodnost (prizor s »prividom požiga in pokončanja« (Kosmač 1968: 82)). Dogajanje je torej »odvisno od asociativnega okolja in od zaporedja doživljajskih tokov v Temnikarjevi osebni drami« (Glušič 1975: 79). Lahko bi rekli, da je Kosmač v *Baladi* z uporabo asociativne tehnike in nezavednega toka doživetij uporabil filmski način podajanja zgodbe. Asociativna tehnika pripovedovanja mu je pravzaprav omogočila, da je v ospredje zgodbe postavil notranji, intimni svet protagonista. Zato je dejanskega dogajanja bolj malo in vrhunec akcije (Temnikarjev spopad s skupino belogardistov in njegova smrt) je odložen. Pomembnejši sta odločitev za akcijo (rešiti partizane pred smrtjo) in sama pot, katere bistvo je prikazati predvsem Temnikarjev notranji (duševni) spopad s samim seboj, ko se odloča med življenjem in smrtjo.

Kosmač je v **liku** Temnikarja uspel upodobiti »novega« človeka v literaturi, lik heroja, katerega junaštvo ne zaznamujejo le njegova pogumna dejanja, temveč tudi notranji, psihološki vzgibi in boji, k čemur je literate pozival na primer že Josip Vidmar v zgoraj omenjenem uvodu k antologiji *Iz partizanskih let*. K heroičnemu žrtvovanju lastnega življenja za življenje drugih (ranjenih partizanov) ga ni vodil le moralni vzgib njegove vesti, temveč tudi misel, da se ranjeni partizani niso borili le zase, ampak za celoten narod. Lik Temnikarja je od drugih likov tako drugačen in poseben tudi zaradi preobrazbe iz preprostega kmeta, družinskega človeka v moralno močnega in pogumnega starca, ki ga njegovo dejanje povzdigne v simbol upora celotnega naroda. Junaštva, poguma in odločnosti se od njega navzame tudi žena, ki v bistvu nadaljuje Temnikarjev boj. Po mnenju Glušičeve lik Temnikarice celo preraste Temnikarjev lik, saj ni premagala le strahu pred smrtjo, ampak celo morjenje lastnih otrok in uničenje njunega doma, česar se je dobro zavedala tudi sama: »O Jernej! – je vzdihnila v mislih. – Ti vsega tega nisi videl! A če bi bil videl, ne bi prenesel. Ne, ne bi prenesel! – Globoko v sebi je začutila, da se moško in žensko junaštvo razlikujeta, kakor se razlikujeta moška in ženska naloga na tem svetu. Moški je junak v boju, ženska v trpljenju, a trpljenje je večkrat hujše od vsakega boja. In bila je zadovoljna, da Jerneja ni več« (Kosmač 1968: 74). Za razliko od Temnikarja in Temnikarice, ki sta psihološko in moralno

močna lika, lika njenih otrok, sina Toneta in hčerke Justine, nista posebno izrisana in nimata večjega vpliva na potek dogajanja. Temnikar se celo sramuje svojega sina, ki namesto da bi šel med partizane in se boril za domovino, »sedi doma in se praska! ... Eh, žalostno je za pravega moža, če ima sina, ki je baba!« (Kosmač 1968: 49). Lika sina in hčere predvsem poudarita pomen Temnikarjevega žrtvovanja, saj je njegova odločitev povezana tudi z usodo vse družine. V Temnikarjevi zgodbi se pojavi tudi lik izdajalca, tj. Zaplatarjev Janez ali Prekleta strešnica,⁴ ki je bil pred začetkom vojne Justinin zaročenec. Ker je rad hodil po gozdu in je odlično poznal vse gozdne poti, so ga med vojno domobranci uporabili za vodnika. Tako je na enem od svojih pohodov po gozdu naletel na ranjene partizane v Čarji jami in jih izdal. Za izdajo ga je kaznovala Temnikarica, in sicer tako, da si ga je sama izbrala za rablja (od njega je zahtevala, da ji z isto sekiro, s katero je Temnikar pobil belogardiste, odseka glavo). S tem, ko je moral Janez Temnikarici odsekati glavo, ga je Temnikarica prisilila, da je prevzel odgovornost za svoja dejanja. V Temnikarjevi pripovedi so v ospredju predvsem moralno močni posamezniki, sovražnik (skupina petih belogardistov, nemška vojska) in partizani (skupina dvanajstih ranjencev) pa nastopajo kolektivno. Zanimiva je vzporednica, ki jo lahko povlečemo z novelo *Očka Orel*, v kateri se partizani ne pojavijo zares, ampak se o njih le govori. V obeh primerih se partizani nahajajo na nekem skrivnem mestu (štab na Oblakovem vrhu (v noveli *Očka Orel*); Čarjeva jama (v *Baladi*)), kjer po svoji moralni dolžnosti izginjajo pomembni pripovedni liki (Obrekar – očka Orel v družbi sovaščanov in Temnikar). Partizani v noveli *Očka Orel* predstavljajo element, iz katerega moralno zavedni vaščani črpajo moč za kolektivno preobrazbo, v *Baladi* pa predstavljajo »sinonim za moralno obvezo moralno osveščenega človeka« (Freljih 2008: 85).

Za **dialog**, ki se odvija med pripovednimi liki v Temnikarjevi zgodbi, je značilno, da ne opisuje in razlaga dogajanja ali zgolj sporoča dejstva, temveč se približuje govorjenemu jeziku. Tej govorjeni obliki dialoga se je Kosmač približal tako, da v dialoge ni vključeval dolgih in kompleksnih besednih zvez, misli pa ni oblikoval kot miselno zaključene celote, temveč kot ponavljajoče se in ločene enote: »Z mano nič več, - je rekel Temnikar, ki si je nalival žganje v čutarico. – Ha? – je zaničljivo prhnila Temnikarica. – Rada bi vedela, zakaj se ne bom več prepirala s tabo? - Z mano nič več ... – Do smrti se bom prepirala s tabo! Saj dobro vem, da te pamet ne bo prej srečala! – Saj pravim: z mano nič več ... – Ha? – je spet prhnila žena« (Kosmač 1968: 15-16). Glušičeva meni, da se številni dialogi zaradi svoje resnobe »odmikajo od realističnega pogovornega izraza k simbolnemu«, s pomočjo

⁴ Tako so ga vsi klicali, ker »je imel ti dve besedi zmeraj na jeziku« (Kosmač 1964: 55).

katerega je Kosmač želel poudariti etični in psihološki pomen Temnikarjeve odločitve (npr. Temnikarjev dialog s Temnikarico ob slovesu, Temnikarjev dialog s Krnom in s soncem, z Lužnikovim Martinom v Robeh) (Glušič 1968: 136). Pomembno funkcijo ima tudi **monolog**, ki se pojavlja na mestih, ki so povezana s Temnikarjevo odločitvijo za boj in z njegovim omahovanjem. Včasih se ta monolog pojavlja v obliki »resničnega – izgovorjenega« (npr. pogovor s karvo Ciko), včasih pa v obliki notranjega monologa (npr. ko pripoveduje o svoji sedanji ženi Marjani) (Freljih 2008: 88). Ker v samem tekstu ni jasno nakazano, kdaj Temnikar govori na glas in kdaj se monolog odvija v njegovih mislih, je težko ločevati med eno in drugo obliko.

Motiv smrti ima pomembno vlogo, ki še dodatno poudari baladno in dramatično vzdušje *Balade*. V noveli je več oblik in prikazov smrti (Črnilogar, Blažičev sin in družina), ki se razlikujejo od smrti v Temnikarjevi zgodbi, saj smrt Temnikarja ni (zgolj) tragična posledica trpljenja, ampak tudi vrhunec junaške akcije, ki je idejno in etično osmišljena.

5.2.2 Scenarij za film *Balada o trobenti in oblaku*

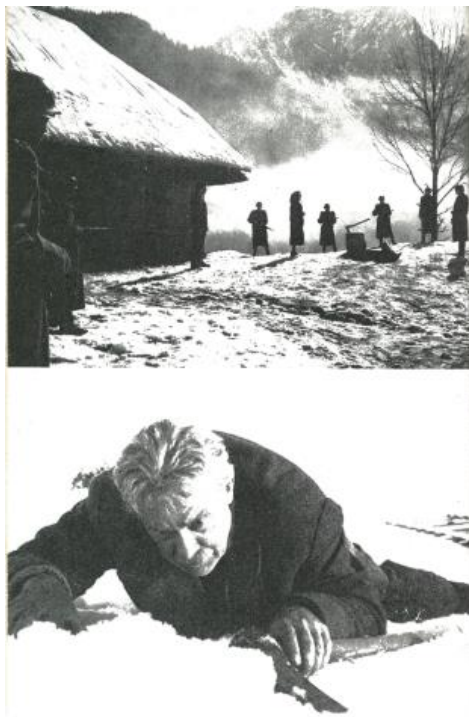
Kosmač je scenarij, po katerem je leta 1961 France Štiglic posnel filmsko adaptacijo, prvotno poimenoval *Junak strašnega časa* in ga podnaslovil *Filmska zgodba*. Morda bi bil delovni naslov za film celo primernejši, saj filmska zgodba zajema le Temnikarjevo vložno zgodbo iz novele in v središče dogajanja postavlja protagonista in njegov notranji svet. Na ta odmik od literarnega dela je opozoril pisatelj sam z opombo na naslovni strani predloge, v kateri je zapisal: »Zgodba je posneta po glavnem junaku romana 'Balada o trobenti in oblaku'. V njej je opisano samo golo zunanje dejanje. Ne daje podrobnejših opisov notranjih pretresov junakov, kakor tudi ne opisuje pokrajine in terena, kjer se dogaja. Vse to je namreč vprašanje režije in igre«.

V scenaristični priredbi *Balade* je predvsem zaradi »moderne asociativne epike novele« zaradi zadoščala zgolj ena večja redukcija literarnega besedila (Freljih 2008: 83). Okvirna pripoved s pripovedovalčevimi razmišljanji o mukah in radostih umetniškega procesa, o položaju pisatelja v družbi in o njegovem poslanstvu, ki bralcu posreduje lik fiktivnega pisatelja Petra Majcna, stvarno dogajanjem, ki je postavljeno na Dolenjsko in zgodba o Črnilogarjevi krivdi iz scenaristične priredbe izginejo. Filmska zgodba o Temnikarjevem poslednjem boju pa precej zvesto sledi literarni predlogi. Kosmač je filmsko zgodbo razdelil na 51 enot oz. sekvenc, ki jih lahko v grobem razdelimo na uvodni in jedrni del. Uvodni del filmske zgodbe, ki zajema prvih 14 enot, nas seznanja z nastopajočimi liki in njihovimi medsebojnimi odnosi,

predstavi situacijo in prinaša zaplet, do katerega pride tako v stvarnem dogajanju (tajna naloga belogardistov – pobiti ranjene partizane) kot v Temnikarjevi notranjosti (Temnikarjeva odločitev za spopad z belogardisti, da reši partizane pred smrtjo). Dogajanje v uvodnem delu filmske zgodbe sicer sledi pripovedi iz novele, vendar je vzpostavljena večja stopnja vzročno-posledične logike: zgodba je podana bolj sintetično, kar je nujno za gledalčevo razumevanje nadaljnega dogajanja v filmski uprizoritvi (Šimenc 1983: 80). Za razliko od novele sta že takoj na začetku izpostavljena simbol trobente, zvok, ki ga sliši samo Temnikar, in tialo s sekiro, ki dajeta slutiti, da se bo v nadaljevanju zgodilo nekaj grozljivega. Izpuščen je lik Temnikarjeve prve žene Tilčke in njegovi spomini nanjo, kar je povsem razumljivo, saj Tilčka nima nobenega vpliva na potek dogodkov. Prva žena se v scenariju v bistvu pojavi le v daljšem Temnikarjevem monologu, v katerem kravi Ciki pripoveduje o svojem življenju. V scenariju je zapletu dogajanja (prijod belogardistov, Temnikarjev pogovor z ženo, odločitev za boj, poslavljanje od družine) posvečene veliko več pozornosti kot v noveli, kar je verjetno povezano z namenom stopnjevati dramatično napetost. Poleg tega je uvod zasnovan predvsem na dialogu in Temnikarjevem notranjem monologu, t. i. zunanjega dogajanja pa praktično ni. »Predolgovezno ekspozicijo« je filmu očitala tudi kritika (Šimenc 1983: 81). Jedrni del filmske zgodbe, tj. Temnikarjeva pot od doma do jame, ki v 37 enotah zajema privide ali halucinacije, spopad z belogardisti in Temnikarjevo smrt, pa izvorniku sledi še bolj. Nekronološki način podajanja zgodbe je Kosmač v obliki halucinacij prenesel tudi v scenarij. V jedrnem delu tako kar naenkrat sledimo dvema vzporednima zgodbama, od katerih ena poteka v sedanjosti (Temnikarjev vzpon v Robe, spopad in poboj belogardistov), druga pa je podana na način halucinacij in že posega v prihodnost ter napoveduje grozljive posledice dejanj iz sedanjosti (prijod nemškega sovražnika s Temnikarjevim truplom, požig domačije in pokončanje družine).

V scenaristični priredbi novele je Kosmač dokaj zvesto sledil svoji literarni predlogi, medtem ko je Štiglic v snemalno knjigo vnesel več sprememb. Že v ekspoziciji je Štiglic dodal subjektivni pogled partizanov po votlini in njihove vzdihne, šele v naslednjem prizoru pa se pogled kamere preusmeri na Temnikarjevo domačijo in izpostavi tialo s sekiro in zvok trobente. Prizor s stokanjem ranjencev se ponovi na koncu. Zormanova meni, da to zaključno vračanje na začetek problematizira smisel Temnikarjeve akcije, saj kljub njegovemu dejanju in žrtvovanju partizani niso rešeni, njihova smrt pa je le odložena (Zorman 2009: 91). Medtem ko je bel oblak v noveli povezan s Temnikarjem in njegovo prvo ženo Tilčko, je v filmski adaptaciji prenesen na Temnikarjevo hčerko Justino, ki očetu pripoveduje o sanjah, v

katerih je videla, kako bel oblak plava na modrem nebu in se dviguje višje in višje. Iz kasnejšega razvoja dogodkov postane jasno, da bel oblak ponazarja odhajajočo Justinino dušo in ji v sanjah napoveduje smrt. V snemalno knjigo je dodan še en znanilec prihajajoče smrti, in sicer Zaplatar (Justinin zaročenec) z ustreljeno srno okrog vratu, ki zopet napoveduje Justinino smrt. Naslednja sprememba se dotika skupine belogardistov, ki se je iz petih (novela) oz. šestih (scenarij) članov zmanjšala na tri, svojo tajno nalogo pa Temnikarju izpovejo tako, da so preoblečeni v svete tri kralje in skozi priredbo božične pesmi. Vizijam, ki jih je Kosmač ohranil tudi v scenariju, je Štiglic v filmu dodal dve »fantazijski« viziji, in sicer »vizijo Justinine poroke z Janezom na snežnem prelazu ter simbolno vizijo Temnikarja - sejalca« (Frelih 2008: 86). Frelih meni, da sta obe viziji dodani v potek dogajanje z namenom, da poudarita determiniranost Justinine in Temnikarjeve usode. Ker je »Justinin 'ženin' Zaplatarjev Janez izdajalec«, v resnici nikoli ne bo njen pravi ženin, Temnikar pa ne bo nikoli več »kot skrben kmet odšel na svoja polja« (prav tam). Omeniti je treba, da za razliko od ostalih dveh filmov, v katerih prevladuje kader zapolnjen z množico ali kolektivom, v filmu *Balada* v večini kadrov nastopa Temnikar sam, kar ustreza njegovi vlogi protagonista. Množični prizori se pojavijo le takrat, ko nastopi nemški sovražnik.



Slika 3: Prizora iz filma *Balada o trobenti in oblaku*.

Dramaturška kompozicija filmske zgodbe deluje za razliko od novele veliko bolj preprosto, saj ni več vpeta v proces nastajanja, spominjanja in asociiranja, temveč se pred gledalcem odvija v danem trenutku. To je prav gotovo posledica prilagajanja zahtevam in pravilom filmskega medija, ki »funkcionira kot reprodukcija sedanjosti« (Freljih 2008: 84). Če za trenutek zanemarimo nekronološki način podajanja fabule in dogodke razporedimo v vzročno-posledičnem zaporedju, ugotovimo, da zgradba filmske zgodbe v *Baladi* povsem ustreza načelom klasične dramaturške šablonske sheme. Jasno in enostavno zasnovan zaplet, ki se odvija na dveh ravneh, na fizični (prijod treh domobrancev preoblečenih v svete tri kralje, da izpovejo cilj svoje tajne naloge) in psihološki (Temnikarjeva odločitev za boj), spodbudi nastanek notranjega dramatičnega procesa oz. konflikta, ki doseže svoj vrhunec v fizičnem spopadu glavnega protagonista s skupino antagonistov, katerega posledica je smrt vseh vpletenih. Realna posledica Temnikarjeve akcije, ki predstavlja razplet in se konča s katastrofo, je prizor poboja Temnikarjeve družine in požig domačije. Toda enostavno in jasno

zasnovana struktura filmske zgodbe postane bolj zapletena in zahtevnejša na mestu, ko se v stvarno dogajanje začnejo vpletati prizori s prividi oz. vizijami, ki napovedujejo usodne prihajajoče dogodke. Struktura filmske zgodbe se začne zapletati s prvim prizorom-prividom, ki je umeščen za prizor »senčne črte«, v katerem Temnikar zbira pogum za prestop na drugo stran. Prizori s prividi načrtno povzročajo mešanje časa, prostora in dogajanja in tako rušijo vzročno-posledični potek dogajanja. Ti prizori so v scenariju ohranjeni z namenom, da v središče dogajanja in pozornosti postavijo Temnikarjevo psihološko dramo. Kritiki so adaptatorjema očitali predvsem to, da je premalo zunanje akcije in zato »glavni namen Temnikarjeve moralne avanture, preprečiti gnusni zločin«, ne pride prav do izraza (Kralj 1961: 1161).

Na ravni **likov** v scenariju glede na novelo ni prišlo do večjih sprememb. Tudi tu sta psihološko najbolj dodelana lika Temnikarja in Temnikarice, ki igrata glavni vlogi. Hči Justina in sin Tone sta tudi v filmsko zgodbo vključena predvsem z namenom, da bi se poudarilo težo Temnikarjeve odločitve in povzdignilo pomen trpljenja in žrtvovanja staršev na herojsko raven. Zaplatarjev Janez ohrani vlogo izdajalca, antagonisti (skupina belogardistov in nemški okupator) pa nastopajo kot skupina.

V scenariju je tretjeosebnega **pripovedovalca** zamenjal brezosebni pripovedovalec, ki (z ničelne pozicije) opisuje dogajanje, prestrašena Temnikarjeva domišljija pa tudi v scenaristični pripovedi pride do izraza skozi njegove **monologe** (ko izpoveduje svoja občutja Krnu, v prizoru »senčne črte«, v pogovoru s soncem, ko se zavestno poslavlja od življenja, v prizorih, ko se pripravlja na spopad z belogardistično patroljo). Od vseh monologov, ki se pojavljajo v noveli, v scenarij nista umeščena samo dva monologa, v katerih Temnikar obuja spomine na prvo ženo Tilčko. Ostale monologe je Kosmač prenesel in jih preoblikoval tako, da se bolj približujejo govorjenemu jeziku. Temnikarjevi monologi so posredovani na dva načina, in sicer so dejansko izgovorjeni (npr. pogovor s kravo Ciko, Krnom, Skopičnikom itd.) ali ostajajo na notranji ravni (Freljih 2008: 88). Notranji monolog je uporabljen z namenom, da gledalcu v obliki *off* glasu posreduje Temnikarjeva občutja, kar slika težko posreduje. **Dialogi** se približujejo govorjeni obliki, kar pomeni, da so stavki razdrobljeni, se ponavljajo, misli niso dokončane, s tem pa se govor nastopajočih oseb približuje tudi govorjenemu jeziku.

Film *Balada o trobenti in oblaku* po svoji tematiki spada v žanr partizanskega filma, ki se zaradi ekspresionističnih postopkov Štigličeve režije hkrati oddaljuje od klasičnega

partizanskega filma, kakršen je tudi film *Na svoji zemlji*. Gre za »lirizacijo partizanskega filma«, saj je režiser objektivno kolektivno pripoved kot prevladujoči model za partizanski film premaknil »v subjektivno pripoved oz. samotno potovanje« (Zorman 2009: 91). Štiglic je v filmu *Balada* uporabil številne ekspresionistične postopke, kot so »sugestivni koti kamere, kontrastna fotografija, pogosta raba simbolov, pretirana maska, izrazno nabiti kostumi, 'gotska' postavitvev (samotna, a mogočna kmetija z debelimi zidovi med visokimi gorami), krščanska ikonografija, zasajani premiki kamere in podobno« (Stanković 2013: 229). S pomočjo ekspresionističnih prvin in postopkov je lahko prikazal Temnikarjevo osebno borbo.

5.3 *Novela Tistega lepega dne in scenarij za istoimenski film*

5.3.1 *Novela Tistega lepega dne*

Kosmačeva novela *Tistega lepega dne* je bila prvič objavljena leta 1938 v reviji *Sodobnost*, kasneje jo je Kosmač uvrstil v zbirko novel *Sreča in kruh* (1946), v kateri je objavil prozo iz predvojnega obdobja. Omenjena novela je po času nastanka najstarejša izmed obravnavanih novel v diplomskem delu in spada v prvo obdobje Kosmačevega pripovedništva. Ker pa je film *Tistega lepega dne* po datumu nastanka najmlajši, smo obravnavo umestili na konec. Novela črpa snov iz vaškega življenja in prikazuje vaške razmere v arhaični vaški skupnosti. Na ta način je skušal Kosmač tudi orisati razmerje med individualnim in obćim (javnim), pri čemer postavlja obće družbeno dogajanje v središće svojega zanimanja, individualno pa je tokrat bolj na obrobju. Prikazovanju zgodovinsko resne in tragične usode Primorcev v času fašistične okupacije in italijanske raznarodovalne politike se je izognil tako, da je uporabil tragikomični kosmačevski humor, s katerim je oblikoval »posebne vrste ljudsko grotesko« (Glušić 2010: 174). Zanj je značilno, da se v njej pojavlja veliko ljudskih elementov (npr. opis ženitvenih ritualov in navad, pregovorov), ki so vključeni z namenom, da bi prek vaške družinske tradicije prikazali celo paleto tragikomičnih vaških likov. Kljub temu, da so v središće dogajanja in pozornosti postavljeni folklorni obićaji in življenje vaške skupnosti, se iz ozadja oglašajo tudi toni socialno-zgodovinske tematike (Glušić 2002: 48). Na čas fašistične okupacije Primorske opozarjajo trije ženinovi bratje, oblečeni v fašistične uniforme, zaradi česar jih nihče v vasi ne mara, hkrati pa predstavljajo povod za prvi pretep na svatbi. Raznarodovalna politika, ki so jo Italijani izvajali nad Slovenci na Primorskem, se v pripovedi odraža v prepovedi petja slovenskih pesmi, še posebej tistih z budniško vsebino.

Jedro **fabule** predstavljata dva dogodka, in sicer poroka in rojstvo otroka v eni izmed vaških družin (Pečanovi), okrog katerih se odvijajo številni stranski pripetljaji, ki prikazujejo širšo

politično situacijo in medčloveške odnose znotraj arhaično urejene vaške skupnosti. Pripoved prinaša dogodke, ki so se zgodili tistega lepega poletnega dne, ko sta se vzela moralno problematična Pečanova Nanca in Peskarjev Ludvik. Ta dogodek je v umirjeni vaški vsakdan že navsezgodaj zjutraj vnesel nemir in za trenutek na glavo postavil utečeno življenje vaške skupnosti. Srečo mladoporočencev je kazila le prisotnost ženinovih treh bratov, ki so edini na vasi oblekli črne fašistične uniforme, s katerimi so šli vsem vaščanom pošteno v nos. Da bi vaščani lahko na svatbi brez skrbi uživali in peli slovenske narodnozavedne pesmi, so vse tri brate zaprli v Pečanov hram. Toda vaška folklor ne bi bila popolna, če se svatovanje ne bi končalo s pretepom, ki ga je pozno zvečer zakuhal zidar Štefuc, ki je poleg ženina tudi dvoril nevesti. Po naporni in dolgi noči zgodaj zjutraj nenadno rojstvo Nančinega in Ludvikovega sina med prepirljive sorodnike zopet prinese mir.

Osrednje dogajanje v pripovedi je torej osredotočeno na dogodke, ki so se pripetili »tistega lepega dne«, stransko dogajanje pa se vrača k dogodkom iz preteklosti in na ta način predstavi Nančin in Ludvikov položaj tako v družini kot na vasi ter njun odnos do ljubezni in zakona. Podoba okolja, iz katerega prihajata glavna lika, pripovedovalec ustvari tako, da v glavno dogajanje postopoma uvaja celo kopico vaških likov, ki s svojimi problemi in pojavami prispevajo k dogajanju. Kosmačev »rahlo posmehljiv odnos do človeka« (Zadravec 1972: 169) je v tej noveli opaziti v pripovedovalčevem karikaturnem načinu predstavljanja likov, ki včasih z neolepšano robotostjo in komičnostjo spominja na grotesko («'Vi, taki pogani in pretepači. Za Zoro se kar pod nosom obriši! (Rupar je potegnil s prstom pod nosom.) Ne dam ti je, pa ti je ne dam. Jo pa že rajši prašičem skuham, pro moji kokoši, da res, prašičem!' 'Kar skuhajte jo, samo če jo bodo jedli,' se je obregnil Nace« (Kosmač 2007: 73)). Vsem osebam v noveli je skupno tudi to, da so zaznamovane z neko hibo, zaradi česar jih je nemogoče deliti na absolutno dobre ali zle, kot je to značilno za povojno novelo *Očka Orel*. Povezuje jih dejstvo, da so vsi nepopolni in vsi grešijo (Zorman 2009: 93). Zidar Štefuc je alkoholik, ki je v trenutkih svoje pijanosti zaradi ljubosumja pretepal svojo zdaj mrtvo ženo Katarinico (Zanino starejšo sestro), nevesta Zana je predstavljena kot lahkoživka in prešuštnica, ki jo dobro poznajo vsi vaški fantje, zapovrh pa še prijateljuje s Padarjevo Hedviko, ki jo zaznamuje moralno sporna preteklost (prostitutiranje v Milanu). Dogajanje še dodatno popestrijo karikaturne podobe gostilničarjev Modrijana in Mojega Jezusa, vaške klepetulje Kihove Jere, treh Ludvikovih bratov itd. Kljub temu da naj bi bila Nanca in Ludvik glavna lika pripovedi v noveli sploh nimata glavne vloge, temveč zgolj posebljata prikaz življenja in navad določenega (vaškega) okolja (Cesar 1981: 97). Od tod je mogoče pojasniti dejstvo, da

se intimno življenje glavnih akterjev v glavnem odvija v sferi javnega, vaškega dogajanja in se le redkokdaj umakne v intimo.

Helga Glušič je **pripovedovalca** v noveli *Tistega lepega dne* označila za »komentatorja dogajanja zunaj sebe« (Glušič 1975: 101). Takšen tip pripovedovalca snov razvršča po lastni presoji ter izbira in posreduje tiste podrobnosti, dogodke in prizore, ki najbolj prikažejo podobo ljudi iz stvarnega življenja. Po Kosovi tipologiji bi takšnega pripovedovalca lahko označili tudi kot vsevednega objektivnega pripovedovalca, ki po mnenju Cesarja uporablja »tehniko vsepričujočnosti« (Cesar 1981: 96), da bi bil kot pripovedovalec navzoč v vseh plasteh besedila. Pripovedovalec skozi celotno pripoved natančno sledi dogajanju in se ne osredotoča le na eno osebo, temveč opazuje več različnih individualnih reakcij. Glušičeva meni, da je s poudarjanjem specifičnih značajskih lastnosti nastopajočih oseb in z izbiro dogodkov in motivov Kosmaču uspelo prikazati kmečko (vaško) življenje tako s socialnega, emocionalnega in običajskega kot humoristično-anekdotičnega gledišča. Ker pripovedovalec kot komentator dogajanja svoje misli in komentarje izraža na način, ki je blizu ljudski govorici (pregovori, reki, prepričanja), nastopa tudi v funkciji ljudskega opazovalca (Glušič 1975: 101). V noveli *Tistega lepega dne* pripovedovalčev komentar v vlogi ljudskega glasu nemalokrat deluje ironično, primerno izbiri snovi: »Ta Kihova Jera namreč, bogu bodi potoženo, se je vsako pomlad, [...] spodrsnila v strmeh lazih, [...] kjer je po navadi obležala z zlomljeno nogo ali roko, drugače si je pa vsaj kaj izpahnila. [...] In Čar je prišel, slekel suknjič, si zavihal rokave in zgrabil Jero za nogo. [...] Ob tej priložnosti je kupil tudi par prašičkov. No da, odkrito rečeno, je pravzaprav čakal na to, da si bo Jera kaj polomila, češ kaj bi človek po nepotrebnem dvakrat grizel kolena in se spenjal v tako nazarensko strmino« (Kosmač 2007: 55). Glušičeva pripovedovalčev komentar deli na tri tipe, od katerih je za novelo *Tistega lepega dne* značilen drugi tip, pri katerem si pri komentiranju dogajanja pripovedovalec pomaga z ljudskimi primerami (»Vsi štirje so se držali sitno kakor petek« (Kosmač 2007: 57); »Pela je sicer, kakor bi kdo udrihal po plehu« (Kosmač 2007: 57)) in pregovori (»Ampak zaradi tega si ni nihče belil las: taka je bila pač njena stara navada in stara navada je železna srajca, kakor pravi pregovor,« (Kosmač 2007: 55)). Za ta tip pripovedovalca je značilno tudi posredovanje javnega mnenja v smislu »kolektivnega vedenja o stvareh, o katerih pripoveduje« (Glušič 1975: 105), ki ga posreduje prek vaških opravljivk (npr. Kihova Jera). Te dogodke (poroka) in osebe (Pečanova Nanca) komentirajo samo od daleč. Kot primer takšnega komentarja navedimo opravljanje Kihove Jere: »Saj, ta Nanca je pač taka. Vsako figo ti obesi na veliki zvon. Če bi bila jaz v njeni koži, bi se tako potuhnila,

da bi me živ krst ne zavohal. Pa še s peto mašo! Jezus no, ali je res treba takih komedij!« (Kosmač 2007: 56). Z izrazi kot so »treba je priznati«, »kakor je navada na kmetih«, »kot rečeno«, »kajpak«; »ni se zgodilo drugega, kakor«, itd. pripovedovalec ves čas opozarja na svojo prisotnost znotraj pripovedi, njegovo pripovedovanje pa je tako bolj neposredno.

Način pripovedovanja v noveli *Tistega lepega dne* se prilagaja snovi iz vaškega življenja. Predvsem temelji na vizualnih opisih narave, okolja in nastopajočih oseb, pri čemer pripovedovalec uporablja veliko primer iz vaškega okolja: »Če jih je človek pogledal s kora, so bili zaradi svojih krivih nog podobni gabrovemu grmu, ki ga je gospodar pustil sredi senožeti, da lahko skrrije vanjo koso, grablje in putrih mrzle studenčnice. Nande je stal na sredi, Modest in Zanut pa sta ga z leve in desne podpirala s svojimi krivimi nogami, kakor dve negnojevi opornici podpirata kozolec, da ga veter ne prekucne« (Kosmač 2007: 61). Kosmač je besedišče za to novelo črpal iz življenja kmetov in kmečkih opravil ter narave. Za stavke je značilen umirjen, pripovedni ritem.

Pri izbiri literarnega dela za filmsko priredbo je pomemben tudi delež dramatskih prvin, ki jih vsebuje že literarni izvirnik. Ker Kosmačeva literarna dela vsebujejo veliko dramatskih prvin, so po Šimenčevem mnenju zelo primerna za prenos v filmski medij (Šimenc 1983: 83). Tako notranja zgradba pripovedi v noveli *Tistega lepega dne* ustreza dramski zasnovi, ki dogajanje deli na ekspozičijo, zaplet, vrh, razplet in razsnovo. Z majhnimi komičnimi pripetljaji in zapleti Kosmač stopnjuje dogajanje do vrha (Nančina in Ludvikova svatba s pretepom), kateremu sledita hiter razplet (rojstvo otroka) in zaključek (sprava svatov po pretepu). Kosmačeve pripovedi pa so primerne za prenos v film tudi zato, ker vsebujejo veliko dialogov, natančne prostorske orise, opise dogajanja in narave ter opise značajskih in fizičnih lastnosti nastopajočih oseb. Mejak meni, da Kosmačeve tekste dela dramatično predvsem presenečenje, ki ga v besedilu ustvarjajo na videz vsakdanji dogodek, ki naenkrat postane usodno pomemben, oseba, ki se zdi popolnoma preprosta, znotraj sebe pa skriva žlahtno človečnost, in navzven spokojno življenje, ki v globini razodene burne tokove (Mejak 1964: 241). Zaradi omenjenih dramatičnih elementov in obilice ironičnega humorja se je tudi novela *Tistega lepega dne* izkazala kot primerno besedilo za scenaristično in filmsko predelavo.

5.3.2 Scenarij za film *Tistega lepega dne*

Tone Frelih v monografiji, ki jo je posvetil režiserju Francetu Štiglicu ugotavlja, da Kosmač scenarija za film *Tistega lepega dne* ni pisal sam. Kljub temu pa v arhivu Slovenske kinoteke

v Ljubljani hranijo tipkopolis scenariščne predloge za film, na kateri je kot avtor naveden pisatelj Ciril Kosmač, predloga pa nosi naslov *Pesem in pevci* s podnaslovom *Scenarij za komedijo*. Frelih navaja izjavo Franceta Štiglica, ki pravi, da sta »scenarij Tistega lepega dne z bizarno vodvilsko storijo, prežeto z neko splošno ljudsko toplino, za filmanje pripravila skupaj z Andrejem Hiengom« (Štiglic v Frelih 2008: 92). Pri snemanju filmov *Na svoji zemlji* in *Balada o trobenti in oblaku* sta pisatelj Ciril Kosmač in režiser France Štiglic zelo tesno sodelovala, Štiglic pa je Kosmača celo imenoval za svojega »literarnega mentorja«. Toda pri snemanju filma *Tistega lepega dne* se je to sodelovanje zaključilo in kot ugotavlja Štiglic »morda tudi zato, ker sem dejanje s Tolminskega prenesel v Vipavsko dolino, v Podnanos, ki se mi je za njegovo imenitno zgodbo zdel najprimernejši« (Štiglic v Frelih 2008: 92).

Kosmačev tipkopolis scenariščne besedila obsega 126 strani in je razdeljen na 73 enot. Omenjene enote je Kosmač oblikoval podobno, kot so oblikovane sekvence v snemalni knjigi, iz česar lahko sklepamo, da se je Kosmač pri pisanju tretjega scenarij že vživel v ne več tako novo literarno zvrst. Tokrat je Kosmač fizično podobo in značajske poteze nastopajočih oseb opisal že na začetku, prostorske orise (pokrajine in notranjih prostorov) in opise dogajanja pa je podajal sproti. Kot primer navajamo opis zidarja Štefuca, ki v scenariščni priredbi zavzame mesto enega glavnih protagonistov: »ŠTEFUC, 45 let, bajtar in zidar, že drugič vdovec, oče šestih otrok, ki so stari od desetih mesecev do dvanajstega leta. Srednje rasti, toda zelo močan. Po značaju nenavadno odkritosrčen, plemenitega in celo mehkega srca, čeprav so njegove besede odločne in trdne, kakor se možu spodobi, njegova dejanja pa precej vihrava in burna« (Kosmač: 2). Prostorski orisi in opisi dogajanja so v scenariju podani veliko bolj podrobno in natančno kot v noveli, kar je najverjetneje posledica prilagajanja besedila filmskemu mediju. Kot primer orisa prostora navajamo prizor »V izbi krojača in organista Jereba«:

»Izba, ki je hkrati tudi krojaška delavnica, je precej prostorna. Velika tolminska peč, šivalni stroj, star harmonij, krojaška delovna miza. Na mizi likalnik, veliki kosi razrezanega blaga, velike škarje. Od mize do stola je položena deska za likanje. Na vratih pa tudi s kljuk na prečnem tramu visijo na pol sešite obleke. Na okenskih policah in na policah na odprti omari se mešajo kosi zganjenega blaga, knjige in note, kar vse kaže, da v hiši vlada umetniški nered. Tla so nastlana z odrezki različnega blaga« (Kosmač: 7).

Kot primer natančnega opisa dogajanja prav tako navajamo del prizora »V izbi krojača in organista Jereba«:

»Župnik vstopi. Široko se nasmehne in v pozdrav sproščeno zakrili z obema rokama. Nato dobrosrčno potrepnja po rami desetletno punčko, ki stoji z metlo in smetišnico pri vratih. Potem se skloni k nagemu, zavaljenemu otročičku, ki sedi na nočni posodi, in ga počoha po kuštravih laseh. Pesem utihne. [...] Župnik si obriše znoj in se tako gromovito usekne, da njegov nos zatrobi kakor lovski rog. Potem spravi robec v žep in s krenjo glave pove, da je pripravljen. Organist Jereb, v telovniku in s krojaškim metrom okrog vratu, se zravnava, vzdigne roke in nato široko zamahne« (prav tam).

Pripovedovalec se v scenarištvu priredbi *Pesem in pevci* pojavlja ne samo kot brezosebni pripovedovalec, ki opisuje dogajanje in ljudi ter posreduje orise narave in prostora, temveč nemalokrat tudi kot pripovedovalec v 1. osebi množine: »Po brvi zelo hrabro, celo predrzno pridrvi na kolesu župnik. Z levico si pritiska na glavo okrogli italijanski duhovniški klobuk. – Obrnemo se za župnikom. – Za njivo pšenice se prikaže skromna, bela enonadstropna hiša v mediteranskem slogu. Hitimo za župnikom« (Kosmač: 5–6); Zdaj vidimo samo koščeno drobno roko (Kosmač 11) (podčrtala M. R.). Ker pripovednega gledišča vseeno ne moremo pripisati nobeni izmed nastopajočih oseb, pripovedovalec pa nastopa predvsem kot zunanji opisovalec dogodkov, lahko rečemo, da tudi v tej filmski zgodbi prevladuje zunanja fokalizacija.



Slika 4: Prizori iz filma *Tistega lepega dne*.

Kosmač je v priredbo vnesel nekatere dogodke in pripetljaje, ki jih v noveli ni. To so: Hedvikin prihod v vas, župnikov in organistov prehod čez državno mejo in obisk operne hiše, Štefucevo vztrajno snubljenje Zane, za kar se dogovarja z župnikom in staro Pečanko, moško nočno dvorjenje Hedviki, pretep med Štefucem in Ludvikom na mostu. Osebe je značajsko spremenil oz. dodelal in včasih dodal kakšno zanimivo dejstvo iz njihovega življenja. Nevesto Nanco je preimenoval v Zano, njeni prijateljici Hedviki je dodal nezakonsko hčer Jelico,

družino nevestinega moža Ludvika, Peskarjeve, je preimenoval v Graparjeve, zidar Štefuc je postal že dvakrat vdovec in oče kar šestih otrok (v noveli enkrat vdovec z enim otrokom), vaški župnik Valentin Sirk »znamenit jedec« (Kosmač 2007: 64), pa v scenariju postane velik glasbeni navdušenec in ljubitelj opere, ki mu glasba pomeni vse. Organist Kobilčer in krojač Mešele se v scenariju združita v eno osebo, in sicer v 45-letnega organista in krojača Miho Jereba, ki je prav tako kot v noveli velik ljubitelj glasbe, krčmarja Modrijana in njegove žene v scenaristični priredbi ni, gostilniški prizori pa so prestavljeni v gostilno krčmarja Mojega Jezusa. Kosmač je v scenarij dodal tudi nekaj novih oseb, ki s svojo prisotnostjo dejavno oblikujejo dogajanje (Jelica, Hedvikina hči, Graparica, Ludvikova mati, karabinjerji, fašisti, finančni stražniki, pevci in pevke, kmetje in kmetice itd.). Prikaz folklornih navad iz življenja arhaično urejene vaške skupnosti je tudi v scenaristični predelavi ostal v precejšnjem središču pozornosti, samo da so se zamenjali glavni akterji, ki jih je Kosmač iz obrobja prestavil v središče dogajanja. Tako sta poroka »odevetele vaške lepotic« Zane (v noveli Nance) in rojstvo njenega otroka v scenariju postavljena na obrobje, kar je opaziti tudi v neprisotnosti Zaninega lika skoraj do konca dogajanja, tj. vse do poročnega obreda. V središču dramskega dogajanja pa je v scenaristični priredbi nasprotno postavljen zidar in vdovec Štefuc, ki sebi in svojim šestim otrokom išče že tretjo mater oz. ženo. Na vsak način hoče ravno Pečanovo Zano, saj se je, kot razloži župniku, po dveh Pečanovih babah, s katerima je bil poročen, nanje že »preklete navadil«, zato je to »edina sorta, ki jo pozna ...« (Kosmač 45). Poleg Štefuca prevzame vlogo protagonista tudi nevestina najboljša prijateljica Hedvika, ki s svojim prihodom v vas obnori vse moške ter poskrbi za marsikatero komično situacijo in na koncu z odločitvijo matere Pečanke, da naj se poroči s Štefucem, poskrbi za povsem nov končni razplet in nepričakovan zaključek. Med spremembami in prilagoditvami v scenaristični priredbi velja omeniti tudi razširitev časovnega okvira dogajanja z enega dne v noveli na več dni v scenariju (tri dni).



Slika 5: Prizor iz filma *Tistega lepega dne*.

Socialno-zgodovinska tematika je prisotna skozi stranske like, kot so komične figure italijanskih karabinerjev, finančnih stražnikov in fašistov, smešno podobo ženinovih treh bratov, ki jih vaščani kljub njihovi črni uniformi in vztrajnim posnemanjem italijanskih vojakov ne jemljejo resno. Kosmač je v scenarij vpletel tudi elemente, ki kažejo, kako je potekalo raznarodovanje Slovencev in kako so se domačini temu upirali. Raznarodovanje je bilo najbolj očitno na ravni jezika, saj je bila javna raba slovenščine z zakonom prepovedana. V scenariju je to opaziti v poimenovanju kraja dogajanja z italijanskim krajevnim napisom »VERTACCHIA« (Kosmač: 16), v vasi so zidovi popisani s fašističnimi gesli (npr. »W L'ITALIA – W IL FASCISMO – W IL DUCE« (Kosmač: 13)), nad vrati krčme Mojega Jezusa visi lesena tabla, na kateri je napis »OSTERIA – Antonio Crivezzi« (Kosmač: 18), o uradni prepovedi petja slovenskih pesmi na javnih mestih, kot so cesta in gostilne, pa v svojem govoru pri maši govori celo župnik, ki po ukazu domačinom sporoča: »Popolnoma in povsod pa so prepovedane pesmi Lepa naša domovina, Slovenec sem in Buči, buči, morje Adrijansko« (Kosmač: 31). Domačini so se represijam, ki jih je izvajala fašistična oblast, uprli tako, da so slovensko besedo in narodne pesmi, predvsem tiste z budniško vsebino, gojili na skrivaj. Zato ima poseben pomen v pripovedi prizor, ki prikazuje pevsko vajo vaščanov, na kateri pojejo slovenske pesmi. Prek ljubezni do glasbe liki izražajo ljubezen do domovine.

Frelih meni, da niti Štefucevo nasprotovanje Zanini poroki z Ludvikom, ker je on bolj potreben žene kakor pomehkuženi Ludvik, niti zgodovinska situacija, iz katere je Kosmač črpal snov za pripoved, nista komedijski prvini. Toda z vpeljavo številnih obrobni pripetljajev, ki se pripetijo stranskim likom (npr. italijanskemu oficirju, fašistom, Mojemu Jezusu, vaškim opravljivkam itd.), celo nekomijski pripovedni elementi dobijo bolj veselo podobo. V filmu je v ospredju predvsem situacijska komika, ki jo pomagajo oblikovati tudi karikirani liki kot so stari Pečan, gostilničar in kočijaž Moj Jezus, Ludvikovi trije bratje, vaške opravljivke pa tudi italijanski karabinerji, finančni stražniki in fašisti (Frelih 2008: 94). Kot ugotavlja Stanković, so italijanski vojaki v slovenskem partizanskem filmu predstavljeni zelo enoznačno in stereotipno. Predvsem jih zaznamujejo strahopetnost, zaradi katere se jim vaščani brez strahu in sramu upajo odkrito pokazati svoje zaničevanje, obsedenost z zunanjim videzom, zaradi česar delujejo poženščeno, ter strast do žensk in glasbe (Stanković 2005: 66–67): »Pred hišo se suče nekaj na pol oblečenih karabinerjev. Prvi se brije, drugi se češe, tretji brenka na kitaro. Vsi se ozro v kočijo in vsak drugače izrazi svoje veselo začudenje nad plavolasim dekletom« (Kosmač: 16).

Na potek zgodbe poleg komičnih stranskih zapletov pomembno vpliva tudi namigovaje vaščanov na vprašljivo Hedvikino početje v Milanu, kjer naj bi na neprimeren način služila denar (prostitucija), ki vse do konca pripovedi ostane nepojasnjeno in zavito v skrivnost, kar dela Hedviko še posebej zanimivo. V primerjavi z novelo je zanimivo dejstvo, da sta glavna akterja iz novele (Nanca in Ludvik) večino dogajanja fizično neprisotna in se o njima le govori. Vzrok za Zanino nenavzočnost se skriva v njeni nosečnosti, ki jo Pečanovi vztrajno skrivajo vse do poročnega obreda, v bralcu/gledalcu pa na ta način raste radovednost, kako se bo razpletla zgodba.

Kosmačevo scenaristično predlogo sta v snemalno knjigo pretvorila France Štiglic in Andrej Hieng, ki sta v procesu predelave zasnovo scenarija močno spremenila. V filmski priredbi Štefuc tako ni več oče šestih, temveč le štirih otrok (štiri dekleta), Hedvika nima več nezakonske hčerke, kraj dogajanja pa sta iz Tolminske pokrajine prenesla v Vipavsko dolino, natančneje v vas Podnanos. Nekatere prizore sta ohranila, vendar sta jih preoblikovala (npr. prihod Hedvike v vas; svatbo sta iz krčme Mojega Jezusa prestavila na dvorišče Pečanove družine in jo združila s prizori večerje itd.), nekatere sta povsem izločila (npr. uvajalne prizore; župnikov in organistov prehod čez italijansko-jugoslovansko mejo, da bi šla v opero), spet drugim prizorom sta spremenila vrstni red v pripovedi. V film je vnesenega veliko več dialoga, ki s svojo narečnostjo poudarja kraj dogajanja (Primorska). Frelih ugotavlja, da so

akcije in dejanja postavljena v drugi plan, saj je v ospredju dialog, ki velikokrat opisuje in razlaga dogajanje (Freljih 2008: 96). Ob primerjavi scenarija s filmom tako ugotovimo, da se filmska priredba močno razlikuje od Kosmačeve scenaristične predloge, v primerjavi z novelo pa je nastalo povsem novo delo, ki zajema veliko obsežnejše dogajanje kot njegov literarni izvirnik.

6 ZAKLJUČEK

Pri prenosu literarnega dela v filmski medij mora scenarist sprejeti veliko pomembnih odločitev in kompromisov, pri čemer se mora prilagoditi drugačnemu mediju in upoštevati njegove zakonitosti. Scenarist podobno kot dramatik piše scenarij z namenom, da bo le-ta uprizorjen na filmskem platnu. Zato mora svoje gradivo primerno obdelati in ga podrediti dominantnemu filmskemu mediju, v katerem ni v ospredju beseda, ampak vizualno-slušni elementi, poudarek pa je na zunanem dogajanju. Kosmač je imel s tem prilagajanjem in podrejanjem besede tehničnim filmskim zakonitostim kar nekaj težav, ki so v tesnem sodelovanju z režiserjem Francetom Štiglicem izkopnele, slovenska kinematografija pa je bogatejša za tri filme.

Analiza Kosmačevih scenarijev je pokazala, da so Kosmačeve filmske zgodbe zasnovane kot kratke zgodbe, ki so dobile pravo podobo scenarija šele s predelavo v snemalno knjigo, za katero je poskrbel režiser vseh treh filmov, France Štiglic. Ugotovili smo, da se v filmskih zgodbah prepletajo tako dramske kot literarne prvine in zakonitosti. Največ posegov, sprememb, dopolnil in prilagoditev pri prenosu v filmsko zgodbo oz. scenarij je bila deležna novela *Očka Orel*. Okvirna zgodba z dvema pripovedovalcema je bila iz scenarija povsem umaknjena, od osrednje pripovedi, katere glavni protagonist je preprosti kmet Obrekar – očka Orel, pa se je ohranil le en prizor (vdor nemškega okupatorja v Orlov dom, uboj Obrekarice izgon Obrekarja in njegovega vnuka Borisa iz hiše in požig Obrekarjeve domačije) in ostalo je nekaj pripovednih likov (Obrekar, Obrekarica, vnuk Boris, Drejc, Travnikarjev stric – Fra Diavolo, v scenariju stric Sova). Ugotovili smo, da filmska zgodba nima prav veliko skupnih točk s svojim literarnim izvirnikom in da je s filmsko priredbo literarnega dela nastalo povsem novo in drugačno delo. Razlog za tako velik odmik filmske priredbe od literarne predloge je v tem, da je bil film *Na svoji zemlji* prvi slovenski celovečerni igrani film, ki je nastajal v kolektivnem duhu in nanj so vplivali ideološki momenti. Matej Bor je v referatu *Beseda o problemih naše filmske umetnosti* Kosmačevemu scenariju očital, da »je bolj filmska kronika, kakor filmska drama«, kar je po njegovem posledica pomanjkanja notranje napetosti, ki jo ustvarja spopad močnih karakterjev, ki pa jih v omenjeni filmski adaptaciji manjka (Bor 1950/1988: 27). Bor je prišel do zaključka, da ta pomanjkljivost v resnici ni bila Kosmačeva krivda, temveč posledica takratne teorije in političnih zahtev, da mora prvi slovenski film za prikaz narodnoosvobodilnega boja uporabiti čim več dokumentarnih dejstev. V procesu adaptacije razširjene novele *Balada o trobenti in oblaku* sta tako Kosmač kot Štiglic v spreminjanje literarne predloge posegla samo z eno močno redukcijo, saj »moderna

asociativna epika novele [...] ni terjala večjih posegov« (Frelih 2008: 83). Iz filmske zgodbe sta odstranila okvirni del pripovedi in vzporedna pripovedna tokova, ki skupaj s Temnikarjevo zgodbo o njegovem zunanjem (fizičnem) in notranjem (duševnem) boju ustvarjata zelo zapleteno miselno in kompozicijsko podobo novele. V zgradbo in potek Temnikarjeve zgodbe adaptatorja nista pretirano posegala in ju spreminjala. Tudi filmska priredba novele *Tistega lepega dne* je podobno kot priredba novele *Očka Orel* iz literarnega izvirnika ohranila le nekaj pripovednih sestavin in njeno zgodbo precej razširila in dopolnila tako na ravni dogajanja kot na ravni pripovednih likov. Pri tretji adaptaciji, v kateri sta tako Kosmač kot Štiglic naredila zasuk od resnih tem z vojno tematiko v bolj sproščen in vesel žanr lahkotne romantične komedije, se je tesno sodelovanje med scenaristom in režiserjem zaključilo. Zato se filmska realizacija priredbe, ki jo je naredil Štiglic skupaj z Andrejem Hiengom, precej razlikuje od Kosmačeve filmske predloge.

Skozi primerjavo in analizo novel in scenarijev smo ugotovili, da se je Kosmač kljub temu, da vsaj pri prvem filmu ni imel nobenih izkušenj s pisanjem scenarija, uspel prilagoditi in podrediti zahtevam filmskega medija, a hkrati uspel vnesti tudi nekaj lastnih, pisateljskih elementov. V vseh treh scenarijih je Kosmač prvoosebnega lirskega pripovedovalca zamenjal s tretjeosebним pripovedovalcem, ki včasih deluje celo kot oko kamere. Obširni in slikoviti opisi oseb (fizični in značajski) in dogajanja, orisi prostorov in pokrajine, ki so ena izmed Kosmačevih prepoznavnih lastnosti, so se v največji meri ohranili v scenariju za film *Na svoji zemlji*, nato pa jih je z vsakim nadaljnjim scenarijem vse manj. Najbolj skopi opisi oseb in dogajanja ter orisi prostorov in pokrajine so v scenariju za film *Balada o trobenti in oblaku*, na kar je opozoril že pisatelj sam z opombo na začetku. Tako v scenaristični kot tudi filmski adaptaciji *Balade* sta Kosmač in Štiglic uspela ovreči enega izmed predsodkov, ki pravi, da je literatura primernejša za izražanje subjektivnih oz. psiholoških stanj, film pa naj bi zaradi svoje težnje po objektivnem prikazu stvarnosti bolje ponazarjal zunanje dogajanje (Zorman 2009: 19). V filmski adaptaciji *Balade* je stvarno dogajanje zmanjšano na minimum, v center pozornosti pa je postavljena Temnikarjeva psihološka drama, ki jo zaznamujejo Temnikarjevi prizori s prividi.

7 VIRI IN LITERATURA

Leposlovje

Ciril Kosmač, 2007: Očka Orel. *Mavrični lok življenja*. Ljubljana: Prešernova družba.

Ciril Kosmač, 2007: Tistega lepega dne. *Mavrični lok življenja*. Ljubljana: Prešernova družba.

Ciril Kosmač, 1968: *Balada o trobenti in oblaku*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Filmski scenariji

a) v knjižni obliki:

Ciril Kosmač, 1949: *Na svoji zemlji: Scenario*. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod.

b) v rokopisni oz. tipkopisni obliki:

Ciril Kosmač: *V osrčju Evrope*. Osnutek scenarija, predložen za natečaj. 1. nagrada. Ljubljana: Slovenska kinoteka. Inv. št. 797.

Ciril Kosmač: *Junak strašnega časa: Filmska zgodba*. Ljubljana: Slovenska kinoteka. Inv. št. 380.

Ciril Kosmač: *Pesem in pevci: Scenarij za komedijo*. Ljubljana: Slovenska kinoteka. Inv. št. 756.

Filmografija

Na svoji zemlji, avtor scenarija Ciril Kosmač, režija France Štiglic, glasba Marjan Kozina. Triglav film 1948. DVD (2003), Ljubljana: Slak.

Balada o trobenti in oblaku, avtor scenarija Ciril Kosmač, režija France Štiglic, glasba Alojz Srebotnjak. Triglav film 1961. Videokaseta (2003), Ljubljana: Andromeda.

Tistega lepega dne, prosto po istoimenski noveli Cirila Kosmača, adaptacija za film France Štiglic, Andrej Hieng, glasba Alojz Srebotnjak. Viba film 1962. DVD (2003), Ljubljana: Slak.

Literatura

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

David Bordewell, 2012: *Pripoved v igranem filmu*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

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

Ivan Cesar, 1981: *Poetika pripovedne proze Cirila Kosmača*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Marjan Dolgan, 1979: *Pripovedovalec in pripoved*. Maribor: Obzorja.

Tone Freljih, 2008: *France Štiglic: Od epopeje do nostalgije*. Ljubljana: Društvo Slovenska matica.

Helga Glušič, 1975: *Pripovedna proza Cirila Kosmača: Razvoj motivike in načini njenega oblikovanja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Helga Glušič, 1968: Spremna beseda in opombe h Kosmačevi noveli *Balada o trobenti in oblaku*. Kosmač, C. *Balada o trobenti in oblaku*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica. 45–56.

Andrej Inkret, 1986: *Drama in gledališče*. Ljubljana: DZS.

Bojan Kavčič in Zdenko Vrdlovec, 1999: *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Karla Kofol, 2010: *Ciril Kosmač in film Na svoji zemlji: Posebna izdaja ob 100. letnici rojstva in 30. letnici smrti pisatelja Cirila Kosmača*. Tolmin: Tolminski muzej.

Janko Kos, 1998: Novi pogledi na tipologijo pripovedovalca. *Primerjalna književnost* 21, št. 1. 1–20.

Janko Kos, 2001: *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS.

Lado Kralj, 1998: *Teorija drame*. Ljubljana: DZS.

Vladimir Kralj, 1961: Film: Balada o trobenti in oblaku. *Naša sodobnost*, letnik 9, št. 12. 1159 – 1162.

Helga Glušič, Matjaž Hočvar, Nanča Kogej Kosmač, 2010: *Ciril Kosmač (1910–1980): Tisti pomladni dan je bil lep: Dokumenti, pisma, črtice, pričevanja*. Ur. Nela Malečkar. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Mitja Mejak, 1964: Sprema beseda h Kosmačevi zbirki novel *Tantadruj*. Ljubljana: CZ.

Urška Perenič, 2010: *Empirično-sistemske raziskovanje literature: konceptualne podlage, teoretski modeli in uporabni primeri*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije.

Igor Pretnar, 1948: Na svoji zemlji. *Ljudska pravica*, 2. 12. 1948.

Denis Poniž, 1996: *Anatomija dramskega besedila*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče.

Lidija Rezončnik, 2013: Balada o trobenti in oblaku: moralni imperativ v noveli in filmski adaptaciji. *Zbornik predavanj 49. SSJLK: Etika v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. Ur. Aleksander Bjelčevič. Ljubljana: Znanstvena založba FF. 124–127.

Izbrisano: Kamnik

Matevž Rudolf, 2013: *Ko beseda podoba najde: Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

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

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

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

Stanko Šimenc, 1996: *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS.

France Štiglic, 1964: Stari bomo dvajset let II: Nekoliko ganljiv zapis iz arhiva o snemanju filma Na svoji zemlji. *Ekran*, št. 18. 1692–1696.

France Štiglic, 1965: Stari bomo dvajset let IV: Še o Na svoji zemlji – vendar manj ganljivo. *Ekran*, št. 23–24. 241–247.

Marjan Štuhec, 2000: *Naratologija: Med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba.

Zdenko Vrdlovec, 2013: *Zgodovina filma na slovenskem (1896–2011)*. Ljubljana: UMco.

Barbara Zorman, 2008: Lepe slikanice: Vpliv literature na slovenski film med letoma 1948 in 1991. *Jezik in slovstvo* 53, št. 6. 3–22.

Barbara Zorman, 2009: *Sence besede: Filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Koper: Univerza na Primorskem.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 17. 9. 2015

Mojca Rebolj

(lastnoročni podpis)