

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta

Lidija Rezoničnik

Poljski in slovenski literarni kanon obdobja modernizma v filmski adaptaciji

Doktorska disertacija

Mentor: *izr. prof. dr. Nikolaj Jež*
Somentor: *izr. prof. dr. Igor Koršič*

Študijski program: *Humanistika in družboslovje*
Področje: *Slavistični študiji*

Ljubljana, 2014

Kazalo

1	Uvod	9
2	Metodološka podlaga za analizo proznih literarnih del in filmskih adaptacij.....	12
2.1	Izhodišče	12
2.2	Recepcijska estetika.....	13
2.3	Naratologija	15
2.3.1	Naratološka analiza	16
2.4	Metode analize filmskih adaptacij: problematika in kratek zgodovinski pregled	20
2.4.1	Preučevanje filmskih adaptacij na Slovenskem	25
2.4.2	Antropološko-morfološka analiza filma.....	27
3	Literarni modernizem	31
3.1	Literarno obdobje	31
3.2	Slovenski in poljski literarni modernizem.....	32
3.2.1	Problematika literarnozgodovinskega obdobja	32
3.2.2	Značilnosti in avtorji	35
3.2.3	Slovenski in poljski literarni modernizem v filmski adaptaciji.....	39
4	Filmske adaptacije slovenskega in poljskega literarnega modernizma.....	46
4.1	Utemeljitev izbora analiziranih del.....	46
4.2	Dominik Smole: <i>Črni dnevi in beli dan</i>	48
4.2.1	Analiza romana	49

4.2.2	Sinteza: Junak v romanu <i>Črni dnevi in beli dan</i>	56
4.3	Boštjan Hladnik: <i>Ples v dežju</i>	58
4.3.1	Analiza filma	59
4.3.2	Sinteza: Junak v filmu <i>Ples v dežju</i>	69
4.4	Vitomil Zupan: <i>Menuet za kitaro</i>	71
4.4.1	Analiza romana	72
4.4.2	Sinteza: Junak v romanu <i>Menuet za kitaro</i>	79
4.5	Živojin Pavlović: <i>Nasvidenje v naslednji vojni</i>	81
4.5.1	Analiza filma	83
4.5.2	Sinteza: Junak v filmu <i>Nasvidenje v naslednji vojni</i>	95
4.6	Bruno Schulz: <i>Sanatorij Pri klepsidri / Sanatorium Pod Klepsydrą</i>	96
4.6.1	Analiza zbirke zgodb	98
4.6.2	Sinteza: Junak v zbirki zgodb <i>Sanatorij Pri klepsidri</i>	105
4.7	Wojciech Jerzy Has: <i>Sanatorij Pri klepsidri / Sanatorium Pod Klepsydrą</i>	107
4.7.1	Analiza filma	109
4.7.2	Sinteza: Junak v filmu <i>Sanatorij Pri klepsidri</i>	120
4.8	Czesław Miłosz: <i>Dolina Isse / Dolina Issy</i>	122
4.8.1	Analiza romana	124
4.8.2	Sinteza: Junak v romanu <i>Dolina Isse</i>	129
4.9	Tadeusz Konwicki: <i>Dolina Isse / Dolina Issy</i>	131
4.9.1	Analiza filma	132

4.9.2	Sinteza: Junak v filmu <i>Dolina Isse</i>	142
4.10	Stanisław Ignacy Witkiewicz: <i>Słowo od jeseni / Pożegnanie jesieni</i>	143
4.10.1	Analiza romana	146
4.10.2	Sinteza: Modernistični junak v romanu <i>Słowo od jeseni</i>	153
4.11	Mariusz Treliński: <i>Słowo od jeseni / Pożegnanie jesieni</i>	154
4.11.1	Analiza filma	155
4.11.2	Sinteza: Junak v filmu <i>Słowo od jeseni</i>	165
5	Sklep: Poljski in slovenski literarni modernizem na filmskem platnu	167
6	Povzetek	179
7	Abstract	182
8	Bibliografija	185
8.1	Viri	185
8.1.1	Knjige	185
8.1.2	Filmi	186
8.2	Literatura	187
8.3	Internetne strani	195

Kazalo slik

Slika 1: Slikar Peter.....	60
Slika 2: Ekspresionistična podoba gospoda Antona.....	62
Slika 3: Vrata Petrove sobe	64
Slika 4: Maruša na podeželju	65
Slika 5: Mrtvo Marušo odnesejo po stopnicah.....	67
Slika 6: Zaljubljeni par	69
Slika 7: Berk, spominska sekvenca	84
Slika 8: Antonova smrt.....	86
Slika 9: Joseph Bitter.....	87
Slika 10: Nemški vojak	87
Slika 11: Upodobitev na pojoči žagi	90
Slika 12: Dokumentarna fotografija	93
Slika 13: »Avdiovizualni« citat.....	93
Slika 14: Naturalistični prikaz smrti.....	94
Slika 15: Sanatorij Pri klepsidri	110
Slika 16: Prehajanje med prostori	111
Slika 17: Surrealistična podoba podstrešja.....	112
Slika 18: Soba v Sanatoriju	113
Slika 19: Lik očeta.....	116
Slika 20: Lik matere	117

Slika 21: Režiser v objektivu kamere.....	134
Slika 22: »Rajska« podoba Doline Isse.....	135
Slika 23: Podoba velemesta.....	136
Slika 24: Soočenje velemesta in Litve	137
Slika 25: Vklenjena Poljska	141
Slika 26: Atanazy v uvodni sekvenci	156
Slika 27: Metulj z zlomljenim krilom in mravljami.....	158
Slika 28: Helina zlovešča podoba	160
Slika 29: Zofija in Hela	161
Slika 30: Grof Łohojski.....	162
Slika 31: Homoseksualna izkušnja.....	163

Vse slike so trenutni posnetki (t. i. *snapshot*, posneti z VLC Media Playerjem) iz filmov, ki so navedeni v virih.

1 Uvod

Filmska umetnost je od svojih začetkov konec 19. stoletja pa vse do danes tesno povezana z literarno in drugimi umetnostmi, ki jih združuje na filmskem platnu. Najbolj neposredna povezanost med filmom in njegovo »učiteljico naracije«, literaturo, se kaže v filmskih priredbah literarnih del, ki so glavni predmet preučevanja pričujočega dela. Disertacija se osredotoča na slovenske in poljske adaptacije, pri čemer se omejuje na tiste, ki so bile posnete po literarnih delih obdobja modernizma in so uvrščena v literarni kanon.

Modernistična literarna dela največkrat ne prikazujejo sklenjene fabule, ampak se osredotočajo na prikaz stanj in pripetljajev, pri čemer jih bolj kot zunanji zanima notranji svet junakov. Na prvi pogled so tovrstna književna dela neprimerna za prenos v film, ki kot avdiovizualni, primarno realistično naravnan medij – spomnimo se samo filmskih začetkov bratov Lumière, njunih posnetkov prihoda vlaka na železniško postajo, in ljudi, ki naj bi ob prvem ogledu zaradi prepričljivosti podob bežali pred posnetim vlakom – najlažje prikazuje zunanjo akcijo. Kljub temu pa nekateri režiserji sprejemajo izziv, ki jim ga postavlja modernistična literatura. Izmed tovrstnih filmov so v disertaciji obravnavane tiste adaptacije, ki so na platno prenesle modernistični duh literarnega izvirnika, preučevanje pa je primarno usmerjeno v analizo literarnega in filmskega junaka, prikazovanje njegove zavesti in podzavesti ter njegovo subjektivno občutenje prostora in časa.

Teza, ki jo zagovarjam v raziskavi, je, da lahko filmska umetnost na platno uspešno prenaša tudi kompleksna notranja stanja, ki jih tematizira modernistična literatura, pri tem pa gledalca ne omejuje z dokončnimi vizualnimi predstavitvami, temveč mu ponuja odprte in mnogopomenske podobe, ki spodbujajo različne interpretacije ter bogato estetsko izkušnjo. Razen tega so obravnavane domneve, da je slovenska modernistična književnost v primerjavi s poljsko za filmske ustvarjalce manj zanimiva, da so slovenski režiserji pri adaptiranju manj drzni ter da so slovenske filmske adaptacije modernističnih literarnih del pri gledalcih slabše sprejete kot poljske.

Začetno poglavje predstavlja metodološko podlago preučevanja proznih del in filmskih adaptacij. Pristop k analizam se opira na dognanja recepcijske estetike, ki poudarja, da je doživljanje umetniškega dela odvisno od sprejemnikovega vnaprejšnjega védenja oziroma

izkušenj, zato recepcija in posledično interpretacija nikoli ne moreta biti popolnoma objektivni in dokončni. Preučevanje književnih del temelji na naratologiji, zato so v prvem delu predstavljene možnosti tovrstne analize, pri čemer je nekoliko več pozornosti namenjene tistim komponentam naratološke analize, ki so za preučevanje izbrane problematike relevantnejše. V nadaljevanju je opisana problematika preučevanja filma s poudarkom na filmskih adaptacijah. Predstavljena je težava glede pomanjkanja metodološkega aparata in usmeritev raziskav filmskih priredb predvsem na primerjavo z literarnim izvirnikom. Nato je podan pregled dosedanjega preučevanja adaptacij na Slovenskem in opisan postopek antropološko-morfološke analize, ki je izbrana kot temeljna metoda preučevanja filmov.

Po metodološkem delu je obravnavano literarno obdobje s poudarkom na slovenskem in poljskem modernizmu, problematiki, povezani z obdobjem in njegovo umeščenostjo v literarno zgodovino ter razprava o predstavnikih literarnega kanona, nato sledita predstavitvi slovenske in poljske tradicije adaptiranja književnih del in pregled filmskih priredb modernistične literature v obeh kinematografijah.

Analitični del disertacije na podlagi izbranega metodološkega aparata preučuje filmske adaptacije slovenskega in poljskega literarnega modernizma. Uvodoma je utemeljena odločitev izbire del, nato pa si sledijo analize literarnih izvirnikov in filmov: romana Dominika Smoleta *Črni dnevi in beli dan* in priredbe Boštjana Hladnika *Ples v dežju*, romana Vitomila Zupana *Menuet za kitaro* in adaptacije Živojina Pavlovića *Nasvidenje v naslednji vojni*, zgodb Bruna Schulza *Sanatorij Pri klepsidri* in istoimenske adaptacije Wojciecha Jerzyja Hasa, romana Czesława Miłosza *Dolina Isse* in enako naslovljenega filma Tadeusza Konwickega, romana Stanisława Ignacyja Witkiewicza *Slovo od jeseni* in filma Mariusza Trelińskiego z enakim naslovom. Posamezna obravnava literarnega ali filmskega dela je sestavljena iz predstavitve avtorja in dela, nato pa sledi analiza, ki se osredotoča na tiste elemente pripovedi, ki so v posameznem delu s perspektive prikazovanja notranjega sveta junakov najzanimivejši.

Rezultati posameznih analiz so primerjani v sklepnem delu, kjer je povzet odnos med poljsko oziroma slovensko modernistično književnostjo in filmom, strnjeno so prikazana filmska izrazna sredstva, s katerimi posamezne adaptacije upodabljajo modernističnega junaka, ter podani odgovori na vprašanja, povezana s postavljeno tezo: kakšno podobo dobi literatura slovenskega in poljskega modernizma na filmskem platnu; kako filmska umetnost preoblikuje literarno delo; na katere posebnosti modernistične literarne zgodbe se osredotoča film; ali se

pojavnjajo očitnejše razlike ali podobnosti med slovenskimi in poljskimi postopki adaptiranja modernističnih literarnih del; kakšni so bili recepcijski odzivi na posamezno adaptacijo ob prvih predvajanjih in kakšni so sodobni pogledi nanjo.

Na Slovenskem se je s »slovstvom v filmu« konec sedemdesetih in v osemdesetih letih 20. stoletja ukvarjal Stanko Šimenc. Novejše raziskave sta v okviru doktorskih disertacij opravila Barbara Zorman in Matevž Rudolf. Šimenc preučuje filmske priredbe od leta 1948 do 1982, Zormanova se osredotoča na slovenski filmski modernizem ter na ekranizacije literarne klasike v obdobju 1948–1979, Rudolf pa analizira priredbe od leta 1984 do 2009 oziroma v monografiji do 2012.

Zahvaljujoč omenjenim avtorjem so slovenske adaptacije doživele široko znanstveno obravnavo, ki je dostopna tudi v okviru znanstvenih monografij. Vendar med študijami ni zaslediti obsežnejše strokovne primerjave slovenskih filmskih adaptacij s priredbami kakšne druge nacionalne kinematografije, pričujoča disertacija pa se posveča tudi temu področju. Poleg slovenskih natančneje predstavlja izbrane poljske filmske adaptacije, ki so na Slovenskem še relativno neznane, so pa v prevodih Nikolaja Ježa, Janka Modra in Katarine Šalamun Biedrzycke (v celoti ali deloma) dostopni njihovi literarni izvirniki. V disertaciji je uporabljena antropološko-morfološka metoda analize filma, ki je usmerjena v praktično preučevanje filma kot avtonomne umetnosti, s čimer se raziskava želi izogniti preučevanju adaptacij zgolj po konceptu zvestobe in nezvestobe literarnemu izvirniku. Za razliko od drugih preučevalcev se v disertaciji posvečam zgolj priredbam književnosti iz obdobja modernizma, in sicer, ker so takšni izvirniki zaradi usmerjenosti v notranji svet v filmski medij težje prenosljivi, zato pa so realizirane adaptacije toliko bolj zanimive. Z obravnavo vrhunskih filmskih del želim predstaviti, na kakšne načine filmska umetnost s svojimi izraznimi sredstvi na platnu lahko enakovredno predstavlja literarni svet, in zavrniti mnenje, da film ne more prikazati notranjih stanj v tolikšni meri kot jih lahko literatura. Z besedami Seweryna Kuśmierczyka, avtorja antropološko-morfološke analize filma, »Notranji svet, ki je neviden, je treba prikazati z vidnim svetom. In tu se začne umetnost.«¹

¹ »Trzeba pokazać świat wewnętrzny, który jest niewidoczny, rzeczami widocznymi. I tutaj zaczyna się sztuka.«

2 Metodološka podlaga za analizo proznih literarnih del in filmskih adaptacij

2.1 Izhodišče

Pri preučevanju romanov in filmskih adaptacij se osredotočam na umetniško delo, zato so metode izbrane predvsem iz druge metodološke paradigme po Jaušovi klasifikaciji. V največji meri se opiram na teorijo pripovedi oziroma naratologijo, v povezavi s filmom pa na t. i. antropološko-morfološko analizo filma. Kljub temu so upoštevane tudi nekatere metode iz prve ali tretje metodološke paradigme: po biografski metodi so predstavljena najpomembnejša dejstva, povezana s posameznimi pisatelji in filmskimi ustvarjalci, duhovnozgodovinska metoda je mestoma uporabljena za opazovanje položaja modernističnega junaka v svetu, ki ga obdaja, njegovega odnosa do sebe, do resnice ter do metafizične transcendence. Iz tretje paradigme je za pričujoče delo pomembna recepcijska estetika, ker pa je disertacija v večih pogledih zasnovana primerjalno (primerjava slovenskega in poljskega literarnega modernizma, literarne in filmske umetnosti, primerjava postopkov filmske adaptacije), temelji tudi na primerjalni metodi. Vsi omenjeni postopki so pri obravnavi izbranih del smiselno interdisciplinarno povezani in se dopolnjujejo po načelu (zmernega) metodološkega pluralizma.

Tako književno delo kot filmska priredba sta, kljub temu da je adaptacija posneta po literarni predlogi, v disertaciji obravnavana kot avtonomno umetniško delo. Iz tega razloga se v raziskavi skoraj popolnoma odrekam konceptu primerjanja literarnega izvirnika in filmske priredbe v smislu iskanja vsebinskih podobnosti in razlik. Takšna primerjava ni bistvena, kajti, kot je v povezavi s to problematiko v enem izmed intervjujev izjavil poljski režiser Andrzej Wajda: »Če želi biti režiser literarnemu delu zvest, ga mora najprej prevarati.«² Preučevanje filmov v okviru disertacije torej poteka neodvisno od literarnega izvirnika, zato je tudi izbrana antropološko-morfološka metoda analize, za katero ni bistveno, ali gre za filmsko adaptacijo ali film, posnet po izvirnem scenariju. V prvi vrsti bodo analize prikazale načine, s katerimi filmska umetnost upodablja modernističnega junaka in njegovo notranjost, neposredne

² »Aby być wiernym autorowi trzeba go zdradzić.« (Wajda, *Kultura* 11).

primerjave z literarnim izvirnikom pa bodo nastopile v sklepnem delu oziroma na mestih, kjer je primerjava relevantna za iskanje odgovorov na uvodoma zastavljena vprašanja.

Literarna dela, ki so obravnavana v disertaciji, so del slovenskega in poljskega modernističnega literarnega kanona. Po tipologiji besedne umetnosti (Kos, *Literarna* 42, 43) spadajo med klasiko, poleg tega se večinoma nagibajo v hermetizem. Glavni kriteriji pri izbiri literarnih del so se nanašali na zvrst – upoštevana so bila samo prozna literarna dela – ter na pogoj, da je bila po izbranem delu posneta adaptacija, tj. celovečerni, avtorski film, ki je pri prenosu literarnega izvirnika na platno ohranil modernistični slog in zgodbe ni preoblikoval z realističnimi postopki. Bera tovrstnih del je v poljski filmografiji precej bogata, zato pri izboru ni bilo težav. Med slovenskimi filmi pa je število priredb modernistične literature omejeno, zato se je raziskava omejila na dve kakovostni filmski deli.

2.2 Recepcijska estetika

Hans Georg Gadamer je v šestdesetih letih 20. stoletja v okviru hermenevtike izpostavil misel, da je interpretacija literarnega dela pogojena z vnaprejšnjim vedenjem in izkušnjami, kajti razumevanje je vedno zgodovinsko, tj. odvisno od bralčevih subjektivnih izkustev, pomen pa ni v samem delu, ampak predvsem v bralčevi interpretaciji.

Iz hermenevtike je izhajal Hans Robert Jauss, v predavanju, ki je kasneje izšlo v monografiji z naslovom *Literarna zgodovina kot provokacija literarne znanosti* (*Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*), je utemeljil metodološko usmeritev, imenovano recepcijska estetika, z njo pa literarno vedo preusmeril na preučevanje tretje metodološke paradigme, torej sprejemnika/bralca. Naloge prenovljene literarne vede je Jauss (*Literaturgeschichte* 29–72) predstavil v sedmih tezah: literarna zgodovina naj se iz preučevanja produkcijske estetike (avtor) in estetike prikaza (delo) preusmeri k estetiki recepcije (bralec), pri tem mora preučevalec književnosti upoštevati dialoško razmerje med delom in bralcem. Slednje pa predpostavlja, da književno delo ni nespremenljivo, temveč je odvisno od zgodovinskih okoliščin in vsakega posameznega bralca. Poleg tega Jauss v prvi tezi opozarja, da je literarni zgodovinar vedno najprej bralec, šele potem znanstvenik, torej razumevanje in interpretiranje dela nikoli ne more biti objektivno. Druga teza se osredotoča na

dejavnike, ki vplivajo na recepcijo književnega dela. Bralec s svojimi predznanji, povezanimi z literaturo (poznavanje zvrsti, forme, tematike, nasprotja med poetičnim in praktičnim jezikom), izkušnjami, znanji, pa tudi individualnimi čutnimi in čustvenimi načini zaznavanja oblikuje t. i. horizont pričakovanja, ki zaznamuje njegovo branje in usmerja recepcijo. V tretji tezi Jauss poudarja, da distanca med horizontom pričakovanja in konkretnim učinkom literarnega dela pomeni normo umetniške vrednosti. V primeru, da je ta distanca minimalna, gre za konvencionalno delo, v nasprotju z njimi pa dela visoke umetniške vrednosti najprej ustvarijo vizijo horizonta pričakovanja, nato pa ga postopoma uničijo, da bi s tem dosegla estetski učinek. Umetniška dela skozi zgodovinsko distanco pogosto izgubijo noto provokativnosti, s tem doživijo spremembo horizonta pričakovanja, vendar pa t. i. klasična dela kljub minimalni distanci ohranjajo status »klasičnosti«. Rekonstrukcija primarnega horizonta pričakovanja, kot predvideva recepcijska teorija v četrti točki, je tista, ki daje vpogled v preteklo recepcijo dela, to pa omogoča razumevanje nekdanjega bralca. Pomembna pa je tudi za razumevanje literature, ki je sodobnemu bralcu zgodovinsko zelo oddaljena in iz tega razloga težje razumljiva. Peta teza pravi, da se teorija recepcijske estetike ne usmerja samo na smisel in obliko literarnega besedila ter preučevanje razumevanja le-tega v določenih zgodovinskih okoliščinah, temveč je literarno delo neke vrste *dogodek*, ki primarno, pasivno recepcijo spremeni najprej v aktivno recepcijo, iz tega pa sledi produkcija. Literarno delo torej vedno znova sproža postopke recepcije in produkcije. Jauss v naslednji tezi ugotavlja, da mora literarna zgodovina, tako kot se je to zgodilo v jezikoslovju, pri preučevanju poleg diahronega, upoštevati tudi sinhroni vidik. Glede na naravo discipline, torej literarne zgodovine, je temeljna metoda preučevanja seveda diahrona, vendar mora sodobna literarna veda to preseči s sinhronijo, ki bo literarna dela umestila v mrežo sočasnih del in s tem prikazala heterogenost literarne umetnosti v določenem obdobju. Zadnja teza se osredotoča na nalogo literarne zgodovine, po kateri mora poleg diahronega in sinhronega preučevanja književna dela umestiti tudi v kontekst splošne zgodovine, saj s tem potrjuje družbeno vlogo literature, bralec namreč skozi literarna izkustva širi horizonte, književnost pa lahko tudi preoblikuje njegovo razumevanje sveta in njegovo družbeno delovanje.

Poleg Jaussa se je na univerzi v Konstanzu s preučevanjem recepcijske estetike ukvarjal tudi Wolfgang Iser, ki ga je zanimala predvsem t. i. estetika učinkovanja (*Wirkungsästhetik*), pri čemer je v veliki meri izhajal iz literarne fenomenologije Romana Ingardna. Iser meni, da pomen literarnega dela ni sporočilo, ki ga skriva besedilo, ampak je pomembna moč besedila oziroma estetski učinek, ki se razvije v procesu interakcije med delom in bralcem, zagotavljajo

pa ga t. i. prazna mesta oziroma pomenske nedoločnosti v besedilu, ki sprejemnika pozivajo k subjektivni zapolnitvi (Virk 2008: 215–224).

Pristop k preučevanju izbrane proze in filmskih adaptacij v pričujoči disertaciji temelji na načelih recepcijske estetike, torej upošteva dejstvo, da na bralčevo ali gledalčevo doživljanje umetniškega dela vpliva vnaprejšnje védenje in izkustva, ki se zgostijo v horizont pričakovanja, to pa pomeni, da je interpretacija dela individualna oziroma subjektivna. Poleg tega so za recepcijo pomembne spremenljive zgodovinske okoliščine, zaradi česar interpretacije tudi ne morejo biti dokončne. V primeru filmskih priredb je kategorija vnaprejšnjega védenja še posebej zanimiva, kajti vključuje lahko poznavanje literarnega izvirnika, kar ima zagotovo precejšen vpliv na gledanje filma in gledalčeva pričakovanja, kar pa je pogosto problematično. Filmska adaptacija namreč predstavlja literarno zgodbo v umetniški interpretaciji režiserja oziroma celotne filmske ekipe (aktivna recepcija in produkcija), ki se lahko v marsičem loči od podob, ki si jih je o delu ustvaril bralec – nenazadnje je režiserjeva interpretacija omejena s tehničnimi možnostmi avdiovizualnega prikaza, medtem ko bralcu domišljija dovoljuje neomejeno vzpostavljanje podob o prebranem – zato se ogled filma nemalokrat osredotoča na primerjanje, tega pa navadno spremlja razočaranje.

Analize v pričujoči raziskavi se osredotočajo na filmsko priredbo kot avtonomno umetniško delo in ne iščejo podobnosti in razlik s književnim izvirnikom, pač pa se posvečajo tistim elementom adaptacije, ki na filmskem platnu poustvarjajo novo umetniško delo. Pri tem je upoštevano dejstvo, da horizont pričakovanja pred ogledom in analizo vsakokratne filmske adaptacije vključuje dobro poznavanje literarnega izvirnika, kar hote ali nehote vpliva na recepcijo filmskega dela, analizo in interpretacijo.

2.3 Naratologija

Naratologija ali teorija pripovedi – prvi termin je ožji in se nanaša na umetniško prozo, drugi pa je nadpomenski in obsega pripovedno besedilo v splošnem³ (Zupan Sosič, *Zgodba* 61) – je kot metoda preučevanja literature (besedil) relativno mlada disciplina. V okviru samostojne

³ Disertacija se osredotoča na preučevanje literarnih, torej umetniških besedil, zato je v nadaljevanju uporabljan ožji termin, tj. naratologija.

teorije se je pojavila v šestdesetih letih 20. stoletja, po t. i. pripovednem obratu v humanistiki, ki je uveljavil mnenje, da pripovednost ni le *differentia specifica* literarnih besedil, ampak se tako ali drugače pojavlja v vseh besedilih, tudi najbolj vsakdanjih. S tem se je zanimanje za preučevanje pripovednih besedil okrepilo. Leta 1969 je Tzvetan Todorov, utemeljitelj naratologije, v knjigi *Gramatika Dekameron* zapisal osnove nove discipline, ki jo je poimenoval »znanost o pripovednem besedilu«. (Lahn 19–34).

Korenine naratologije je mogoče zaslediti že v antiki, pri Platonovi dihotomiji *mimesis* in *diegesis*, torej razlikovanju med prikazovanjem in pripovedovanjem, med neposrednim govorom posameznih oseb in govorom pripovedovalca. Kasneje, v začetku 20. stoletja, so ruski formalisti razvili danes dobro poznano razlikovanje med *fabulo* in *sižejem*, razvoj t. i. klasične naratologije – druge faze v razvoju (Koron, *Novejše* 26–123) – pa je temeljil na smeri strukturalizma, pa tudi poststrukturalizma, semiotike in dekonstrukcije. Kot navaja Koronova (*O uvodih* 51, 52), je naratologija v drugi polovici šestdesetih in v začetku sedemdesetih let doživela velik razcvet, vendar pa je bila omejena predvsem na teoretična razpravljanja, v manjši meri pa je svoja dognanja prenašala v praktično analizo besedil. Poleg Todorova so se v Franciji z naratologijo ukvarjali Roland Barthes, Gérard Genette, Julien A. Greimas in drugi. Naratološka vprašanja so budila zanimanje tudi izven Francije (in že pred Todorovom): v Nemčiji so se jim posvečali na primer Käte Friedemann, Wolfgang Kayser, Franz K. Stanzel in Käte Hamburger (osredotočali so se predvsem na problematiko pripovedovalca, Stanzel je razvil precej odmevno tipologijo pripovedovalca: avktorialni, prvoosebni in personalni pripovedovalec), na anglosaškem področju Percy Lubbock, Edward M. Forster, Edwin Muir, Norman Friedman, Wayne Booth (vprašanje vednosti pripovedovalca in gledišča), v slovenski literarni teoriji pa se je naratologija najprej pojavila v študijah Matjaža Kmecla, Janka Kosa in Marjana Dolgana. Teorija pripovedi oziroma naratologija je dandanes v tretji, t. i. postklasični fazi: še vedno se intenzivno razvija, pri čemer teži k interdisciplinarnemu povezovanju, predvsem s teorijami z družboslovnih področij (Koron, *Novejše* 8, 9).

2.3.1 Naratološka analiza

Glavni predmet preučevanja naratologije so pojmi zgodba, pripoved in pripovedovanje, ki jih klasični naratologi preučujejo v dvoravninski konceptiji (zgodba – pripoved), sodobne

raziskave pa obravnavajo tri kategorije (zgodba – pripoved – pripovedovanje), ki jih predvideva t. i. troravninska koncepcija pripovedi,⁴ v kateri zgodba označuje linearno (časovno) zaporedje dogodkov (podobno kot formalistična *fabula*), pripoved je dejanski potek dogodkov, kot so predstavljeni v posameznem pripovednem besedilu (kot formalistični *siže*; neredko je v naratologiji namesto pripovedi uporabljen tudi termin *diskurz*), pripovedovanje pa se navezuje na način predstavljanja pripovedi.

V nadaljevanju so orisane možnosti naratološke analize po troravninski koncepciji pripovedi,⁵ pri čemer je poudarek na tistih kategorijah, ki so bolj relevantne za preučevanje modernističnega junaka v okviru disertacije.

Naratologija pri analizi **pripovedi** (Lahn 101–197) izpostavlja sedem kategorij: (1) pripovedna perspektiva (teorija fokalizacije: ničelna, notranja in zunanja fokalizacija); (2) prezentacija govora in misli (govor pripovedovalca, govor junakov: zunanji in notranji); (3) časovni odnosi med pripovedjo in zgodbo (dolžina časa v zgodbi, dolžina časa v pripovedi); (4) posredovanje informacij (posredovanje vednosti, pridobivanje bralčeve pozornosti, pridobivanje bralčevih simpatij); (5) metanarativnost (estetska iluzija,⁶ metanarativnost, metafikcija); (6) zanesljivost pripovedovanja (zanesljivo in nezanesljivo⁷ pripovedovanje); (7) značilnosti stila (visoki, srednji, nizki).

Prva kategorija obravnava pripovedno perspektivo, pri čemer postavlja ločnico med pripovedovalcem in tisto osebo v pripovedi, s katere gledišča je pripoved posredovana bralcu. Gérard Genette je v tem okviru razvil teorijo fokalizacije, po kateri ločimo tri osnovne tipe: ničelna, notranja in zunanja fokalizacija. Pri ničelni fokalizaciji pripovedovalec ve več kot posamezni junaki, torej pripoveduje iz vsevednega gledišča. Takšen tip se najpogosteje pojavlja

⁴ O obeh konceptih piše Alojzija Zupan Sosič v članku *Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski koncepciji pripovedi*. Kot ugotavlja Zupan Sosičeva, je tudi v sodobnih, postklasičnih naratoloških raziskavah, še vedno zelo prisoten dvoravninski koncept pripovedi.

⁵ Naratološka analiza je v disertaciji predstavljena na podlagi monografije *Einführung in die Erzähltextanalyse*. Gre za pregledno sintezo dognanj naratologije, pri čemer se avtorji osredotočajo na prenos naratološke teorije v prakso. Avtorji so sodelavci *Interdisciplinarnega centra za naratologijo* v Hamburgu (*Interdisziplinäres Centrum für Narratologie*), ki je povezan v mrežo *European Narratology Network*. Prevodi nemške naratološke terminologije so usklajeni s slovensko terminologijo, ki jo uporabljajo Alenka Koron, Miran Štuhec in Alojzija Zupan Sosič.

Na Slovenskem se je s prenosom naratološke teorije v prakso med drugimi ukvarjal Miran Štuhec v knjigi *Naratologija. Med teorijo in prakso*.

⁶ Podobno kot pojem kvazirealnosti po Ingardnu.

⁷ Nezanesljivo pripovedovanje oziroma pripovedovalca v slovenski literaturi zanimivo predstavi Aljoša Harlamov v članku *Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu*.

v romanih z avktorialnim pripovedovalcem. Kadar pripovedovalec izhaja iz perspektive enega izmed junakov in torej ve toliko, kot ve junak, gre za notranjo fokalizacijo, ki se najpogosteje pojavlja v delih s prvoosebni pripovedovalcem. Zunanja fokalizacija prikazuje dogajanje iz zunanje perspektive, kar pomeni, da pripovedovalec ve manj kot junak, opisuje torej samo junakovo zunanost, o njegovih notranjih občutjih pa lahko zgolj sklepa.

Model prezentacije govora in misli v pripovednem besedilu se opira na temeljne kategorije govora: premi, odvisni in poročani, pri čemer vse tri vrste predstavljajo bodisi junakov govor (zunanji govor) bodisi njegove misli, doživljanje, čustva (notranji govor). Za pričujočo raziskavo je najbolj zanimiv notranji govor, ki se osredotoča na posredovanje junakovih misli, gre torej za različne vrste introspekcije. V okviru notranjega govora, enako kot pri zunanjem govoru, ločimo premi in samostojni premi govor oziroma notranji monolog. Pripovedovalec se pri postopku notranjega monologa navidezno umakne, tako da bralec dobi občutek, da spremlja junakove čiste misli. Zato pri notranjem monologu narekovaji navadno niso uporabljeni. Notranji odvisni govor, ki je samostojen, torej ga pripovedovalec ne uvaja s posebnimi glagoli, imenujemo notranji doživljeni ali polpremi govor. Poročani notranji govor pa je pravzaprav poročilo o junakovi zavesti, pri katerem pripovedovalec poda sintezo notranjih doživetij ali občutij junaka.

Naratološka analiza **zgodbe** (Lahn 199–256) opredeljuje pet podkategorij: (1) tema (snov, ideja, motiv); (2) dogajanje (skupno dogajanje, posamično dogajanje – junaki; tipi dogajanja – npr. tragično, komično; logika dogajanja – npr. dramski trikotnik); (3) junak; (4) prostor; (5) čas.

Junaki v fikcijskem pripovednem besedilu, ki vzpostavlja mogoče svetove (*possible worlds*), so besedilni konstrukti. Bralec jih sprejema kot kvazirealne osebe, torej jih v procesu recepcije skladno s t. i. literarno pogodbo⁸ sprejema kot realne osebe. Junak literarnega dela je bodisi ploska figura (karikatura) bodisi kompleksna figura. Karakterizirajo ga njegova dejanja, jezik, zunanost, pa tudi podobe, ki si jih o njem ustvarijo drugi junaki.

⁸ Izraz *literarna pogodba* navaja Alojzija Zupan Sosič v članku *Literarnost, ponovno* (2010). Definira jo kot »dogovor med avtorjem, besedilom in bralcem o poznavanju literarnosti, njenih pravil, določil ali (žanrskih) obrazcev«. Bralec se torej v procesu recepcije literarnega dela zaveda, da bere domišljijско besedilo, vendar, upoštevajoč literarno pogodbo, kljub temu literarni svet sprejema kot da je resničen in avtorja ne obtožuje pripovedovanja laži. Tudi avtor v procesu ustvarjanja literarnega dela računa na bralčevo poznavanje in upoštevanje literarne pogodbe.

Prostor je v naratološki analizi obravnavan z vidika lokacije, kjer se nahaja pripovedovalec in od koder pripoveduje (pripovedovalni prostor), ali pa gre za prostor, kjer se nahajajo junaki in kjer se odvija dogajanje (dogajalni prostor). Prostor in tudi čas, oziroma dožemanje obeh kategorij, imata v literarnem besedilu pogosto dodatno semantično vlogo pri natančnejši opredelitvi junakov.

Kategorijo časa naratologija opazuje z vidika primerjave zunanjega realnega časa (avtorjev in bralčev čas) in časa, predstavljenega v literarnem besedilu (fiktivni čas ali čas dogajanja). Čas dogajanja pripovedi je lahko močno razširjen z analepsami oziroma retrospektivami (pogledi v preteklost) ali prolepsami (pogledi v prihodnost).

Podoba prostora v literarni zgodbi govori tudi o času, obratno pa lahko čas natančneje opredeljuje prostor dogajanja. Raziskava upošteva soodvisnost obeh kategorij in ju obravnava po Bahtinovem konceptu kronotopa oziroma, v dobesednem prevodu, »prostorčasa«. Mihail Bahtin kronotop razume kot tesno povezovanje časovnih in prostorskih dejstev, ki skupaj tvorijo celoto: »Čas se zgošča, strjuje, postane umetniško otipljiv; prostor pa se intenzificira in vključi v gibanje časa, sižeja, zgodovine. Časovna znamenja se odstirajo v prostoru, prostor pa dobiva pomen in razsežnosti v času. To križanje nizov in združevanje znakov je značilno za umetniški kronotop.« (219) Analize literarnih del v okviru disertacije se torej osredotočajo na junaka v prostoru in času, pri čemer je največ pozornosti namenjene opazovanju tistih prostorskih in časovnih lastnosti, ki odražajo junakova notranja počutja oziroma subjektivni pogled na svet. Tudi preučevanje filmskih adaptacij temelji na natančnem opazovanju avdiovizualnih podob prostora in časa, ki skupaj s kategorijo junaka predstavljata tri temeljne antropološke vidike, na katerih temelji antropološko-morfološka metoda analize filmov. Kot pri preučevanju kronotopov konkretnih literarnih del ugotavlja Bahtin, so v literaturi pogosto pomenljivi t. i. kronotopi meje, torej mejnih prostorov in prehodov, ki imajo metaforičen pomen,⁹ zato bo pri analizi in interpretaciji književnih in filmskih del še posebna pozornost namenjena tudi tovrstnim prikazom prostora in časa.

⁹ »Kronotop meje je v literaturi zmeraj metaforičen in simboličen, včasih v odkriti, včasih v zastrti obliki. Pri Dostojevskem, na primer, so *prag* (posebna oblika meje) in sosednji kronotop (stopnice, predsoba in hodnik, pa tudi drugi kronotopi – ulice in trgi – osrednji kraji, kjer se godijo njegova dela, kraji, kjer prihaja do kriz, padcev, vstajenj, prerodov, spregledanj, odločitev, ki vplivajo na celotno človekovo življenje. Čas v tem kronotopu je pravzaprav trenutek, ki kot da ne traja, kot da je izločen iz normalnega minevanja biografskega časa.« (Bahtin 362)

Bahtin piše, da ima kronotop meje v književnosti vedno nek dodaten pomen. Iskanje metaforičnih in simboličnih pomenov prav v vsakem mejnem prostoru bržkone ni smiselno, v veliko primerih pa tovrstni prostori res nosijo pomenljivo vlogo.

Na tretji naratološki ravni – ravni **pripovedovanja** (Lahn 61–100) – se naratološka analiza lahko osredotoča na pet elementov: (1) izraženost pripovedovalca (implicitna: določitev zgradbe besedila, izbor glavnih in stranskih figur, dogodkov, avtorjevo individualno oblikovanje jezikovne in stilistične podobe besedila; eksplicitna: neposredno pojavljanje avtorja/pripovedovalca v besedilu; eksplicitno izražen pripovedovalec je lahko razkrit ali skrit); (2) odnos med pripovedovalcem in upovedenim svetom (homodiegetski pripovedovalec je del upovedenega sveta, v pripovedi nastopa kot eden izmed junakov zgodbe; heterodiegetski pripovedovalec ni del upovedenega sveta); (3) pripovedovalec in ravni pripovedovanja (v primeru okvirne in vložene zgodbe: zunajdiegetski pripovedovalec se nahaja izven diegetskega univerzuma, torej prevzema vlogo pripovedovalca okvirne zgodbe, ni pa udeležen v samem dogajanju; znotrajdiegetski pripovedovalec je del vložene zgodbe, hkrati pa je lahko tudi pripovedovalec naslednje vložene zgodbe); (4) pripovedovanje in čas dogajanja (retrospektivno, simultano/sočasno in prospektivno pripovedovanje); (5) predstavitev naslovnika (implicitni naslovnik je v besedilu imanenten; eksplicitni naslovnik je s strani pripovedovalca omenjen ali celo posebej izpostavljen; eksplicitni naslovnik je vedno razkrit, če pa eksplicitnega naslovnika ni, gre za skritega naslovnika).

2.4 Metode analize filmskih adaptacij: problematika in kratek zgodovinski pregled

Po prvi javni filmski projekciji leta 1895, ko sta brata Lumière začudenim gledalcem v pariškem hotelu predstavila za takratno obdobje fascinantne »gibljive slike«, je film doživel bliskovit razvoj. Številne tehnične novosti (poskusi z različnimi tehnikami barvanja, leta 1927 prvi zvočni film, izboljševanje kakovosti projekcij itd.) in priljubljenost pri širokem krogu gledalcev so povzročili hitro uveljavitev novega medija. Prve teoretične razprave o filmu so se v veliki meri osredotočale na tehnične možnosti in izzive, kmalu pa so se pojavile tudi resnejše razprave o filmu kot potencialni umetnosti, nekoliko kasneje pa še potreba po iskanju metod za preučevanje filmskega dela.

Status filma kot umetnosti pa je bil kljub vsemu še kar nekaj let po prvi projekciji dvomljiv. Film je resda predstavljal obetavno novost, ki so se je zavedali tudi umetniki, Tolstoj je na

primer leta 1910 o filmu zapisal: »Ta rožljajoča napravica z vrtljivo ročico bo povzročila revolucijo v našem življenju – v življenju pisateljev. To je neposredni napad na stare metode literarne umetnosti. Hitra menjava prizorov, prepletanje čustev in doživetij – veliko boljše je od razvlečenega pisanja, ki smo ga vajeni. Bolj je podobno življenju.« (navedeno po: Giannetti 3), vendar so se pri tem mnogi spraševali, kam bi film sploh umestili. Ruski gledališčnik Vsevolod Mejerhold je tako še leta 1915 o filmu zapisal, da se zanj še ni jasno, ali bo postal samostojna umetnost ali pa bo le oblika gledališča (Cerar 4).

Eden prvih filmskih teoretikov je bil Ricciotto Canudo, v Franciji delujoči Italijan, ki je v *Manifestu sedmih umetnosti* leta 1911 zapisal, da film ne samo da jè umetnost, ampak je celo najpomembnejša izmed njih. Hugo Münsterberg, nemški profesor, ki je deloval v Ameriki, je leta 1916 izdal eno prvih znanstvenih študij o filmu: *The photoplay. A psychological study*. Madžar Béla Balász pa se je od dvajsetih let 20. stoletja ukvarjal s kritiko, bistvom filma, razmerjem med nemim in zvočnim filmom, ideološkimi vplivi filma in podobno. (Helman 11–159).

Resnejšega preučevanja filma, zlasti dokazovanja njegove umetniške avtonomnosti, so se v dvajsetih letih 20. stoletja lotili tudi ruski formalisti. Leta 1927 so izdali zbornik *Poetika filma*, v katerem Boris Ejhenbaum, Jurij Tinjanov, Viktor Šklovski in drugi¹⁰ v teoretičnih prispevkih poskušajo definirati filmsko poetiko, opredeliti razmerje filma do drugih umetnosti (fotografije, gledališča, literature) in vzpostaviti filmsko terminologijo. V razpravah se Piotrovski dotakne tudi adaptacij, do katerih je precej zadržan; pravi namreč, da moramo kljub dejstvu, da je film načine naracije v veliki meri prevzel iz literature, tako filmske priredbe leposlovja kot tudi filmsko posnemanje literature opazovati z velikim nezaupanjem, saj naj bi bile adaptacije zaradi razlik med filmsko in literarno zgodbo, izraznimi sredstvi in recepcijo že vnaprej obsojene na neuspeh. (Beilenhoff 15–173).

Formalisti so s svojimi razmišljanji o filmu v veliki meri vplivali na kasnejše preučevanje v okviru strukturalizma (Roman Jakobson, Jan Mukařovski, Christian Metz) in semiotike (Jurij Lotman, Roland Barthes). Za razliko od formalistov se strukturalisti v raziskavah oddaljijo od dokazovanja umetniške vrednosti filma in se posvečajo drugim vprašanjem, kot je denimo

¹⁰ Boris Ejhenbaum: *Problemi filmske stilistike*, Jurij Tinjanov: *O osnovah filma*, Boris Kazanski: *Narava filma*, Viktor Šklovski: *Poezija in proza v filmu*, Adrijan Piotrovski: *K teoriji filmskih žanrov*, Andrej Moskvín in Evgenij Mihajlov: *Vloga snemalca pri produkciji filma*.

estetika filma, problematika zvoka in film kot sistem znakov. Za razvoj metod analize je pomembna s strukturalizmom tesno povezana semiotika filma, ki pravzaprav pomeni preobrat v razumevanju filmskega jezika in estetike filma. Semiotiki namreč utrdijo dejstvo, da je vsak prikaz na filmskem platnu znak, ki ima poleg dejanskega pomena predmetnosti (realnosti), v primerih, ko je obdelan s filmskimi sredstvi (svetloba, montaža, snemalni kot, plani itd.), tudi simbolični, metaforični ali metonimični pomen (Lotman 81–88). Poleg teoretičnih razmišljanj so semiotiki razvijali tudi metode analize. Roland Barthes, eden prvih semiotikov filma, je na podlagi Saussurjeve teorije o bipolarnosti jezikovnega znaka v svojem delu *Problem pomena v filmu* (1960) razvil teorijo o filmskih označevalcih (v filmski podobi so to scena, obleka, pejzaž, glasba, geste, jezik, gibanje ...) in označencih (ideja o fizični realnosti, ki jo posreduje filmska podoba), jo povezal v sistem funkcij, tega pa preizkusil pri analizi filma (Jovanović 84–90). Kasnejše teorije filma in metode analize (tudi Barthes) so se od semiotike večinoma oddaljile, saj je prevladalo mnenje, da je filmska podoba celota, v kateri sta označenec in označevalec neločljivo povezana, posamezna izrazna sredstva pa svojo estetsko in sporočilno funkcijo dobijo šele v povezavi z vsemi drugimi elementi filmske slike.

Opisani začetki filmske teorije in prve metodologije preučevanja opozarjajo na dejstvo, da je bil film, kljub začetnim dvomom, v dvajsetih letih 20. stoletja s strani pomembnih filmskih teoretikov priznan kot umetnost, ter da je vzbujal veliko zanimanja za preučevanje. Če je za filmsko teorijo mogoče trditi, da je dandanes precej razvejana¹¹ in ponuja različne metode analize filmskega dela, pa je pri preučevanju filmskih adaptacij nekoliko drugače. Literatura je resda že od začetkov navdihovala filmske zgodbe, film pa se je nanjo opiral tudi pri postopkih naracije, vendar so ravno zaradi te tesne vezi adaptacije pogosto zapostavljene oziroma smatrane za manjvredne v primerjavi s filmi, posnetimi po izvirnih scenarijih. Preučevanje adaptacij zato velikokrat temelji na iskanju podobnosti in razlik med literarno in filmsko umetnostjo oziroma na ugotavljanju njunih posebnosti ter na primerjanju filmske priredbe s književnim izvirnikom, pri čemer film že v osnovi dobi predznak neizvirnosti.

Problematiko ujetosti preučevanja adaptacij v koncepte zvestobe in nezvestobe pregledno prikazuje Matevž Rudolf v doktorski disertaciji o slovenski literaturi in filmu.¹² Rudolf (*Ko beseda* 73–143) pregled teoretičnega preučevanja adaptacij začne s prvo monografsko študijo

¹¹ Poleg že omenjene formalistične, strukturalistične in semiotične teorije filma Giannetti (495–534) navaja še teorije realizma, avtorsko teorijo, eklektični in povezovalni pristop in historiografijo.

¹² Dopolnjena in razširjena disertacija je izšla tudi kot monografija z naslovom *Ko beseda podoba najde* (2013).

o razmerju med literaturo in filmom, ki jo je avtor George Bluestone naslovil z *Novels into Film* in je prvič izšla leta 1957. Bluestone v monografiji prikaže analizo filmskih priredb v tesni navezanosti na literarna dela: uporabi metodo raziskovanja, ki temelji na natančnem primerjanju filma in literarnega dela, pri čemer opazuje predvsem fabulo in se pri tem osredotoča na ugotavljanje odmikov filma od literarne zgodbe. Filmska adaptacija v smislu avtonomnega umetniškega dela je tako pri Bluestonu zapostavljena, kljub temu pa se je njegova metoda precej uveljavila, še zlasti v manj strokovnih analizah, kjer se uporablja še danes. Na podlagi koncepta primerjanja so nastale raznolike tipologije, ki poskušajo opredeliti stopnjo zvestobe filmske priredbe. Zanimivo je, da kljub zavedanju o nebstvenosti zvestobe in nezvestobe za preučevanje adaptacij nekateri teoretiki še dandanes razvijajo podobne razvrstitve. Najnovejša, ki jo omenja Rudolf, je tipologija Linde Constanzo Cahir (*Literature into Film: Theory and Practical Approaches*) iz leta 2006. Tipologije filmske priredbe v osnovi delijo na dobesečne, zveste in svobodne. Dobesečne adaptacije pomenijo karseda zvest intersemiotični prevod literarne zgodbe v filmsko. Alfred Estermann (*Die Verfilmung literarischer Werke*) takšno delo poimenuje *dokumentacija*, Geoffrey Wagner (*The Novel and the Cinema*) *prenos*, Dudley Andrew (*Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction*) *zvesta transformacija* in že omenjena Linda Costanzo Cahir *dobesečni prevod*. Zvesta adaptacija, ki jo omenjeni teoretiki označijo kot *filmski prenos*, *komentar*, *izposojanje* ali *tradicionalni prevod*, literarno zgodbo sicer priredi potrebam filmskega medija, vendar kljub temu ohranja bistvo in slog literarnega izvirnika. Svobodna adaptacija, ki jo Estermann označi kot *umetniški film*, Wagner kot *analogijo*, Andrew uporabi poimenovanje *križanje*, Cahirjeva pa *radikalni prevod*, od literarnega izvirnika najbolj odstopa. Na ta način nastane samostojno umetniško delo, ki naj bi izvirnik na novo interpretiralo. Rudolfovemu pregledu tipologij lahko dodamo še delitev poljskega filmskega teoretika Wojciecha Wierzewskega, ki je v osemdesetih letih 20. stoletja predlagal kar pet tipov filmskih priredb: *večna ekranizacija* označuje zveste adaptacije literarnega kanona, *estetski prevod* sicer spoštuje literarni izvirnik, vendar ga preoblikuje v okviru filmskih izraznih sredstev, *svobodna adaptacija*, *ustvarjalna adaptacija* in *literarna inspiracija* pa se čedalje bolj oddaljujejo od izvirnega literarnega dela (Miczka 24). Rudolf nadalje ugotavlja, da so tipologije sicer sistematične in vsaj na prvi pogled objektivne, kljub temu pa še vedno zapostavljajo adaptacijo kot odvisno od literarnega dela in s tem podpirajo koncepte zvestobe. Kamilla Elliott je zato v monografiji *Rethinking the Novel/Film Debate* iz leta 2003 filmske priredbe poskušala obravnavati na bolj intermedialen način, kot delo, ki združuje lastnosti različnih umetnosti. Vendar pa se kljub takšni obetajoči zasnovi še vedno osredotoča na tipologijo adaptacij, saj na podlagi analize izbranega filma predlaga šest

skupin filmskih priredb. Na začaran krog ujetosti preučevanja adaptacij v koncept zvestobe je opozoril Thomas Leitch v monografiji *Film Adaptation & Its Discontents* (2007), kjer ugotavlja, da nobena izmed tipologij ni popolna. Če bi želeli vsako adaptacijo umestiti v tip, ki bi jo v vseh pogledih pravilno opredeljeval, bi morali razviti mrežo vsaj desetih skupin s številnimi podkategorijami, kar pa je popolnoma nesmiselno. Leitch tako zavrne koncept zvestobe in za preučevanje filmskih adaptacij predlaga sintezo postopkov v smislu metodološkega pluralizma.

Teoretiki filmskih priredb, ki želijo preseči primerjanje po podobnosti, eno izmed novih možnosti preučevanja adaptacij vidijo v naratologiji, ki zaradi svoje interdisciplinarne usmerjenosti ni omejena samo na preučevanje literature. Možnost primerjave se kaže že v izvorno formalistični dihotomiji literarnega besedila – *fabula* in *siže*,¹³ ki jo prevzame naratologija. Po tem principu preučevalca zanima, v kakšnem časovnem sosledju je fabula predstavljena v literarnem izvirniku, in kako v filmski priredbi. Pri tem so zanimivi postopki, s katerimi ena in druga umetnost prikazujeta sižejsko zgodbo v času (pri filmu so to na primer *flashback*, *flashforward*, upočasnjeno gibanje, montaža). Rudolf opozarja, da ima lahko ravno spremenjeno časovno sosledje v adaptaciji vpliv na recepcijo filma, torej na drugačno dožemanje zgodbe v primerjavi z izvirnikom. Naslednjo možnost preučevanja predstavi Briane McFarlane v delu *Novel to film* iz leta 1996. Kot temeljno metodo prevzame Barthesovo analizo pripovedi in teorijo filmskih znakov, ki jo je razvila semiotika. Med možnimi metodami preučevanja adaptacij Rudolf navaja še teorijo pripovedovalca, teorijo fokalizacije in okularizacije. Vse omenjene teorije so primarno usmerjene na preučevanje literature, vendar so bile uspešno prenesene tudi na analiziranje filma ali filmskih adaptacij. Teorijo pripovedovalca in fokalizacije filmskemu mediju med drugimi prilagodi David Bordwell, ki je mnenja, da zaradi specifičnosti ustvarjanja filma (skupinsko avtorstvo) pripovedovalec ni bistven, ampak se je pri analizi filma treba osredotočiti na samo pripovedovanje. Pri tem mu nasprotuje Seymour Chatman, ki pravi, da je funkcija pošiljatelja tudi v filmskem mediju nezanemarljiva. Nasprotniki neoformalistične filmske teorije so mnenja, da se tovrstno preučevanje preveč osredotoča na načine prikaza (kako je prikazano?) ne pa na samo zgodbo (kaj je prikazano?). Analiza naj bi temeljila na upoštevanju vseh plasti filma, torej je poleg produkcije pomembna

¹³ Na podlagi formalistične dvojice fabula-siže je filmski teoretik David Bordwell izoblikoval neoformalistično filmsko teorijo. Opisal jo je v knjigi *Narration in the Fiction film* iz leta 1985 (Rudolf, *Ko beseda* 94–96). Ker se njegova teorija osredinja na film, filmskih adaptacij pa ne izpostavlja, na tem mestu ni podrobneje opisana.

tudi recepcija, ki jo še posebej poudarja Linda Hutcheon v delu *A Theory of Adaptation* iz leta 2006.

Preučevanje filmskih adaptacij torej ne more biti omejeno, ampak nujno zahteva metodološki pluralizem. Rudolf (*Ko beseda* 142) v tem okviru navaja študijo Deborah Cartmell in Imelde Whelehan, ki za analiziranje in interpretiranje filmskih priredb v delu z naslovom *Screen Adaptation: Impure Cinema* (2010) predlagata metodološki preplet naslednjih teorij: naratologije, podrobne analitične interpretacije besedila, koncepta zvestobe, taksonomij (odmik filmske adaptacije od izvirnika), razlikovanja med visoko in popularno kulturo, kulturno zgodovinskega konteksta, recepcijske teorije, novega koncepta potrošništva in intertekstualnosti.

2.4.1 Preučevanje filmskih adaptacij na Slovenskem

Na Slovenskem se s filmskimi adaptacijami, poleg že omenjenega Matevža Rudolfa, znanstveno ukvarjata še Stanko Šimenc in Barbara Zorman. Šimenc je filmske priredbe slovenske literature obravnaval v delih *Slovensko klasično slovstvo v filmu* (1979) in *Slovensko slovstvo v filmu* (1983), ki predstavljata prvi sistematični popis slovenskih adaptacij. V drugi omenjeni študiji Šimenc (7–26) uvodoma obravnava poseben položaj slovenskega filma, ki ga je omejeval počasen razvoj filmske tehnike, pomanjkanje filmskega znanja in izvirnih scenarijev, kar je poleg aktualnosti literarnih besedil, njihove pripravnosti za vizualizacijo in evropske tradicije adaptiranja literature pripomoglo k temu, da se je slovenski film v obravnavanem obdobju v veliki meri opiral na književnost. V obdobju štiriintridesetih let slovenske produkcije (1948–1982), ki ga preučuje Šimenc, je bilo posnetih triinosemdeset filmov, od tega petintrideset adaptacij. Šimenc poudarja, da je bistvo dobre filmske adaptacije, da sprejme stvarnost književnega izvirnika, vendar pri tem ohrani status svobodnega dela, zato so filmi, ki predstavljajo zgolj preslikavo literarne zgodbe na platno, slabi. Samo posebna nadgradnja literarnega izvirnika lahko filmu zagotovi avtonomnost, torej je za filmsko priredbo pomembno, da je s književnim delom »skladna po duhu«, piše Šimenc, medtem ko ima glede vsebine in oblike film pravico do odklonov. Kljub temu da Šimenc poudarja potrebo po avtonomnosti filma, v svoji raziskavi še vedno vzpostavlja koncept primerjanja filma z literarnim izvirnikom. Slovenske filme tako glede na stopnjo zvestobe izvirniku razvrsti med

zveste adaptacije, filme z manjšim odmikom v zgodbi in svobodne predelave. V predstavitvi posameznih filmskih del najprej poda osnovne podatke o filmu, nato pa se največkrat osredotoči na pisatelja kot avtorja literarnega izvirnika, scenarij, podatke povezane s snemanjem, recepcijo in podobno. Šimenc v svojem delu torej ohranja metodo primerjanja in razvrščanja adaptacij po tipologijah, kot jo je uvedel Bluestone.

Barbara Zorman se v doktorski disertaciji¹⁴ osredotoča na izbrane filmske adaptacije slovenske literature, ki so bile posnete med letoma 1948 in 1979. Kot navaja (*Sence besede* 7–11), je bilo to najplodnejše obdobje produkcije ekranizacij oziroma filmskih adaptacij¹⁵ na Slovenskem. Zormanova v svoji raziskavi predstavi razmerje med literaturo in filmom, se posveti kognitivnemu modelu recepcije v literaturi in filmu ter razišče vpliv literature na oblikovanje slovenskega celovečernega filma. V analitičnem delu se osredinja na adaptacije slovenskega filmskega modernizma ter na filmske priredbe slovenske literarne klasike. Pri analizi jo v prvi vrsti zanima problematika likov v filmu in v izvirniku. Fikcijski lik deloma preučuje na podlagi teorije fokalizacije, pri čemer se osredotoča predvsem na notranjo fokalizacijo. Analiza bralčeve oziroma gledalčeve konstrukcije lika pa v največji meri temelji na dognanjih Murrayja Smitha (*Engaging Characters: Fiction, Emotion and the Cinema*) in Ralfa Schneiderja (*Toward a Cognitive Theory of Literary Character*), ki sta na podlagi kognitivne naratologije razvila teoriji o recepciji likov, za analizo lika pa Zormanova uporabi še Bahtinov koncept kronotopa. Pri preučevanju adaptacij avtorica torej preseže koncept primerjanja del na podlagi zvestobe in za analizo uporabi novejša metode. Temelji na naratološki primerjalni analizi proze in filma, pri čemer izhaja iz kognitivizma, upošteva pa tudi širši družbeni kontekst in precej pozornosti nameni analizi recepcije preučevanih del.

Matevž Rudolf v že omenjeni najnovejši študiji o slovenskih filmskih adaptacijah obravnava filme od leta 1984 do 2009 (oziroma v knjižni izdaji do 2012). Ker Zormanova v svojem delu obravnava filme do leta 1979, Šimenc pa do leta 1982, slovenske adaptacije po tem letu niso bile sistematično in znanstveno obravnavane. To vrzel uspešno zapolnjuje Rudolf, ki se poleg popisa adaptacij in njihove analize posveča še vplivu literature na razvoj filmske umetnosti (v

¹⁴ Doktorska disertacija Barbare Zorman je izšla kot monografija z naslovom *Sence besede. Filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Pregled metodologije, uporabljene v njeni raziskavi, se navezuje na omenjeno knjigo.

¹⁵ Zormanova kot sopomenko za filmsko adaptacijo uporablja pojem ekranizacija. Kot opozarja že Rudolf (*Slovenska* 59, 60), je izraz ekranizacija pogostejše rabljen za televizijsko priredbo literarnega dela. V poljski filmski teoriji ekranizacija največkrat označuje zvesto filmsko priredbo, torej načeloma priredbo manjše umetniške vrednosti. Pričujoča raziskava v izogib navedenim različnim razumevanjem termina ekranizacija ne uporablja.

svetovnem, ne samo slovenskem merilu), pregledno predstavi razvoj metodologije analize adaptacij ter poda obsežen seznam kritičkih odzivov na obravnavana literarna dela in filmske priredbe. Za analizo dvaindvajsetih filmov Rudolf izbere metodološki pluralizem, in sicer se pri analizi posamezne adaptacije osredotoči na tiste metode, ki so v danem primeru najbolj relevantne. Klasično primerjalno metodo torej nadgrajuje s sodobnimi naratološkimi pogledi, družbeno-kulturnimi študijami, intertekstualnostjo in recepcijsko teorijo.

2.4.2 Antropološko-morfološka analiza filma

Iz prejšnjega poglavja je razvidno, da je metodologija analize filmskih priredb še vedno precej neenotna ter da so preučevalci adaptacij pri iskanju ustreznih metod razdvojeni med izborom bodisi »filmskih« bodisi »literarnih« metod. Največja ovira je gotovo ujetost v začarani krog primerjanja na podlagi iskanja podobnosti in razlik med književnim izvirnikom in filmskim delom, takšna metoda pa je za strokovno preučevanje neproduktivna in nezadostna.

Trdoživost koncepta primerjanja v veliki meri temelji na obravnavanju filma kot adaptacije in ne kot samostojnega umetniškega dela. Kljub neizpodbitni navezanosti na literarni izvirnik je treba adaptacijo preučevati izolirano, zgolj kot film, primerjava pa lahko nastopi sekundarno, zato je smotno, da se za preučevanje književnega dela uporablja izvirno »literarna«, za preučevanje filmske priredbe pa izvirno »filmska« metoda (in torej ne za analizo filma prilagojena literarna metoda). Metodološki pluralizem ponuja različne možnosti analiziranja, na podlagi katerih je mogoče za vsako posamezno adaptacijo izbrati tisto metodo oziroma tiste metode, ki so najbolj prikladne za preučevanje izbrane problematike (česar se je poslužil Rudolf v svoji študiji). Vendar takšne obravnave lahko dajejo zelo raznovrstne rezultate, kar je problematično v primeru, da se raziskava želi osredotočiti na en problem pri različnih delih, kot je to v pričujoči disertaciji, ki se posveča predvsem obravnavi načinov avdiovizualne predstavitve modernističnega junaka in njegovega notranjega sveta. Preučevanje filmov v okviru raziskave o adaptacijah modernističnih književnih del zato temelji na eni metodi analize, tj. antropološko-morfološki analizi, ta pa seveda izhaja iz že uveljavljenih filmskih teorij.

Antropološko-morfološko metodo analize filma je razvil Seweryn Kuśmierczyk, poljski filmolog in predavatelj na Inštitutu za poljsko kulturo (Enota za film in vizualno kulturo)

Univerze v Varšavi. Kuśmierczyk se ukvarja predvsem z avtorskim filmom in metodologijo analize in je poznavalec ustvarjanja znamenitega ruskega režiserja Andreja Tarkovskega.¹⁶ Antropološko-morfološka metoda je plod Kuśmierzykovega dolgoletnega raziskovanja filmske umetnosti, naravnana je na prakso in ni ena izmed filmskih teorij. Postopek analize Kuśmierczyk opisuje v monografiji z naslovom *Pohod junaka v poljskem celovečernem igranem filmu (Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym)*, ki je še v nastajanju.¹⁷

Antropološko-morfološka analiza upošteva večplastnost filmske umetnosti, ki se kaže v skupinskem avtorstvu in avdiovizualnem značaju medija, zato celoto filmskega dela preučuje na podlagi analize posameznih sestavnih delov in odnosov med njimi. Film najprej razstavi, da ga lahko analizira po koščkih (horizontalna analiza), ki jih nato smiselno poveže v celoto (vertikalna analiza). Pri tem se osredotoča na osnovne antropološke kategorije: človek, prostor in čas. V okviru teh antropoloških kategorij se izoblikujejo štirje vsestransko povezani pari, ki tvorijo jedro zanimanja pri analizi: (1) prostor in čas, (2) vsebina in oblika, (3) zvok in slika, (4) zunanja podoba lika in njegov notranji svet. Postopek antropološko-morfološke analize v prvi, analitični fazi predvideva natančno morfološko opazovanje vseh omenjenih osmih elementov filmske podobe (pri čemer preučevalca zanima, kako so prostor, čas, vsebina, oblika, zvok, slika in podoba izraženi s filmskimi sredstvi: v mizansceni,¹⁸ gibanju, montaži, glasbi oziroma zvoku, igri). To seveda zahteva večkratno gledanje filma, pregledno beleženje podrobnosti in zaznavanje tistih elementov, ki so v določenem kadru izstopajoči, torej bodo lahko pomembni na stopnji interpretacije. Za zaznavo kar največjih pomenljivih podrobnosti je najbolje, da se preučevalec ob vsakokratnem gledanju osredotoča le eno izmed plasti, ki jih izpostavlja analiza. Po morfološki analizi, ki daje obilje podatkov, sledi antropološka

¹⁶ Natančno predstavitev Tarkovskega kot režiserja in analizo njegovih filmov je Kuśmierczyk objavil v delu *Knjiga filmov Andreja Tarkovskega (Księga filmów Andrieja Tarkowskiego)*, izdanem leta 2012. Pred tem je pripravil izbor več kot stodvajsetih intervjujev, izjav in objav Tarkovskega ter v poljščino prevedel zbirko režiserjevih razmišljanj o filmu (v slovenščini je to delo z naslovom *Ujeti čas* dostopno v prevodu Igorja Koršiča). Leta 1989 je Kuśmierczyk pripravil izdajo dnevnikov in scenarijev Tarkovskega v treh knjigah, ki je bila prva tovrstna izdaja v mednarodnem merilu.

¹⁷ Ker monografija *Pohod junaka v poljskem celovečernem igranem filmu* še ni bila natisnjena, se pri predstavitvi metode opiram na rokopis knjige, ki mi ga je profesor Kuśmierczyk prijazno zaupal, ter na gradivo, ki sem ga zbrala med celoletnim sodelovanjem (študijsko leto 2011/2012) s profesorjem: poleg individualnega sodelovanja sem poslušala njegova predavanja iz *Uvoda v filmsko teorijo*, se udeleževala metodološkega proseminarja iz *Uvoda v analizo in interpretacijo filma* ter t. i. *Laboratorija za analizo celovečernega igranega filma*, kjer smo na podlagi antropološko-morfološke metode analizirali filme režiserjev kot so Jerzy Kawalerowicz, Miloš Forman, Roman Polanski, Carlos Saura, Jerzy Skolimowski, Andrej Tarkovski, Andrzej Wajda in Peter Weir.

¹⁸ Giannetti (96–98) za sistematično mizanscensko analizo kadra predlaga naslednjih petnajst elementov: dominanta, način osvetlitve, razdalja kadra in kamere, snemalni kot, vrednosti barv, objektiv/filter/film, drugotni kontrasti, gostota, kompozicija, forma, kadriranje, globina, razporeditev likov, uprizoritveni položaji, razdalja med liki.

interpretacija, pri kateri iz pridobljenih analitičnih podatkov izluščimo tiste, ki so pomembni za konkretno raziskovalno vprašanje, pridobljene podatke nato poskušamo povezati v smiselno celoto ter jih interpretirati s pomočjo strokovnega znanja (antropologija, kulturologija), pri tem pa je pomembno, da interpretacije nimajo značaja enostranskih in dokončnih sodb.

Postopek interpretacije pri antropološko-morfološki metodi analize filma temelji na procesu, ki ga je v okviru razlaganja vizualnih simbolov opisal Rudolf Wittkower. Interpretacija simbolov po Wittkowerju (124–133) poteka na štirih vertikalnih ravneh. Ob zaznavi vizualnega simbola v prvi fazi identificiramo njegovo predmetno-pomensko plast, to pomeni, da zaznamo, kaj je upodobljeno (na primer človek, slon). Pogoji za prepoznavanje upodobljenega predmeta je predhodna izkušnja oziroma vedenje (nekdo, ki še nikoli ni videl slona, niti bral opisa ali dobil kakršnegakoli drugega podatka o tej živali, ne bo mogel prepoznati še tako realistične upodobitve slona) ali poznavanje konvencije, ki določa pomen upodobitve (na primer, da valovite modre črte upodabljajo morje). Sledi t. i. faza dobesedne tematske identifikacije, ki zahteva poznavanje zgodovinskih, religijskih, literarnih, filozofskih, mitoloških in drugih dejstev, saj ta omogočajo identifikacijo upodobitve. V tej fazi je interpretacija že nekoliko težja, postaja manj objektivna in je odvisna od razgledanosti prejemnika, zato se krog posameznikov, ki simbol dojamejo v pravem tematskem pomenu, zoži. Slika človeka z brado, ki v roki drži trizob, na tej ravni ne upodablja samo nekega moškega, ampak rimskega boga morja Neptuna. Tretja plast je še bolj subjektivna in dostopna ožjemu krogu. Gre za plast prepoznavanja globlje vsebine, ki je vezana na večpomenskost, zato zahteva natančnejše raziskovanje in – v primeru umetniškega dela – poznavanje umetnikovega opusa ter njegovih biografskih podatkov. Michelangelove risbe, ki jih je umetnik narisal za prijatelja Tomasa Cavalierija, v drugi fazi interpretacije dojemamo kot upodobitve mitoloških tem, v tretji fazi pa je jasno, da imajo upodobitve še dodaten pomen: Michelangelo si jih je zamislil kot alegorije platonske ljubezni, s katerimi je izrazil posebno naklonjenost do Cavalierija. V zadnji fazi, imenovani prepoznavanje izraza, preučevalec prepozna načine umetnikovega prikazovanja, njegov slog, posebnosti in podobno. Prepoznavanje vizualnih simbolov na prav vseh štirih ravneh je dostopno tistim, ki se v določeno tematiko poglobijo, to so ponavadi kritiki, teoretiki, torej preučevalci določene umetnosti, ki na podlagi natančne analize, raziskav in posledično argumentov pišejo interpretacije del in so s tem posredniki med umetniškim delom in njegovimi sprejemniki.

Na podlagi Wittkowerjeve teorije analize vizualnih simbolov, prenesene v okvir avdiovizualnih podob, antropološko-morfološka analiza predvideva naslednje etape: v postopku morfološke analize prepozna predmetni in deloma že tudi tematski pomen. Z iskanjem sekundarne literature o ustvarjalcih filma poskuša prodreti do prepoznavanja vsebine, nato pa v postopku interpretacije, ki je ne glede na vse nujno subjektivna, na podlagi konkretnih argumentov avdiovizualne podobe razloži in jih postavi v kontekst celotnega filma oziroma filmske adaptacije.

Tri temeljne kategorije, na katere se antropološko-morfološka analiza osredotoča, so junak, prostor in čas. Prostor je v filmu pogosto napovedovalec dogodkov ali pa nosi dodatno semantično vrednost. Z antropološkega vidika poznamo šest zaznavanj prostora: spredaj in zadaj, levo in desno, zgoraj in spodaj. Kot je poznano v filmski teoriji, lahko vsi ti prostorski vidiki nosijo pomen: pogled kamere od zgoraj zmanjšuje pomen človeka, pogled od spodaj mu daje veljavo; če se človek spusti navzdol, denimo po temačnih stopnicah, ga verjetno čaka nekaj neprijetnega; leva stran načeloma označuje preteklost, desna prihodnost. Pri opazovanju prostora so zelo pomembne vsakršne delitve, torej mejni prostori, ki imajo s kulturološkega vidika semantično vrednost, to so na primer prag, vrata, prehod, jarek, reka, meja. Če se filmski lik nahaja ob mejnih prostorih, takšni kadri najverjetneje nosijo dodaten pomen, zato jih v postopku morfološke analize nujno zapišemo, nato pa ugotavljamo, če imajo zares dodatno semantično vrednost ter jih poskušamo smiselno interpretirati. Poleg semantičnih informacij, ki nam jih o junaku in tudi o času posreduje prostor, pomen nosijo tudi izgled junaka, torej obleka, figura, barve, ki ga obdajajo, način premikanja, govora, seveda pa tudi to, kar govori. Bistvena za podobo junaka je pogosto njegova prva pojavitev v filmu, ki ga, poleg zunanje predstavitve, pogosto opredeljuje tudi karakternost.

3 Literarni modernizem

3.1 Literarno obdobje

Modernizem se je v literaturi pojavil najprej v okviru angloameriške in zahodnoevropske književnosti. V literarni zgodovini sta ga kot zbirni pojem za novo, antitradicionalistično literarno obdobje zasidrala Bradbury in McFarlane v zborniku z naslovom *Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930*, ki je prvič izšel leta 1976. Periodizacijo obdobja so nekateri literarni teoretiki angloameriškega in zahodnoevropskega modernizma (Peter Faulkner, Douwe Fokkema) nekoliko zamaknili, vendar pa ne več kot do leta 1960, ko je ameriški komparativist Harry Levin že predaval o tem, »kaj je bil modernizem« (*What was modernism?*). Literarna zgodovina med glavne predstavnike modernizma v angloameriškem in zahodnoevropskem kontekstu umešča književnike kot so: James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, Ezra Pound, Marcel Proust, Virginia Woolf.

Literatura modernizma spreminja tradicionalni pogled na svet, ki je v glavnem podrejen logičnim zakonom narave, in s tem prinaša odklon od predhodnih smeri. Modernistični svet ni več trden in zanesljiv, v njem vlada relativnost, zato se junak ne more več zanesti na zunanjo resničnost, ampak mu ostaja samo še notranja, ki je subjektivna. Zaradi neusklajenosti med zunanjo in notranjo resničnostjo modernistični lik v svojem obstoju ne najde harmonije, zato je velikokrat notranje razklan in se pogosto zateka v metafizični nihilizem.

V okviru proznih literarnih del so spremembe, ki jih je v primerjavi s tradicionalno uvedla modernistična literatura, vidne na vseh treh ravneh pripovedi. Modernistična proza ne ponuja več trdne in zaokrožene fabule, ki bi prikazovala dogodke v pravem pomenu besede, ampak se osredotoča na opisovanje manjših dogodkov, bolje rečeno pripetljajev, predvsem pa stanj. Velik del zgodbe se dogaja v zavesti junaka, ki je kompleksna in alogična. Prostor in čas v modernistični zgodbi nista več zanesljiva, saj sta prikazana skozi subjektivno dožemanje junaka, ki se spreminja glede na njegovo notranje stanje. Zato je pri pripovedovanju kršen kronološki princip, namesto linearnega pripovedovanja se izmenjujejo retrospektivno, sočasno in prospektivno pripovedovanje. Pripovedovalec modernistične zgodbe, ki ni več vsevedni, ampak najpogosteje personalni in tretje- ali prvoosebni, brez posebnega reda in zanesljivosti

niza pripetljaje iz preteklosti, sedanjosti in prihodnosti, s tem pa krši načelo »literarne pogodbe«, torej bralcu ne ponuja zagotovila, da mu bo posredoval vse potrebne informacije in ga vodil skozi zgodbo. Dogajanje je predstavljeno iz več pripovednih perspektiv, torej iz gledišča različnih oseb. Notranja stanja junakov so orisana skozi tok zavesti, ki ga posredujejo notranji monolog, opisovanje sanj, blodenj in fantazmagorij. Pripoved je torej v veliki meri subjektivna, v njej predstavljena resničnost ni več zanesljiva. Prevladujoči visoki stil se lahko prepleta z nižjim stilom, pripoved pogosto vsebuje filozofske, zgodovinske in druge ekskurze. Modernistična razklanost in nezanesljivost se odražata tudi v zunanji zgradbi. Vložena dramska, lirski besedila in drugi zapisi (na primer matematični znaki in izračuni, kemijske formule), odlomki publicističnih besedil, slikovni znaki ter metabesedila razbijajo klasično, strnjeno podobo poglavja, tok zavesti pa je vizualno pogosto signaliziran skozi opuščanje interpunkcije.

3.2 Slovenski in poljski literarni modernizem

3.2.1 Problematika literarnozgodovinskega obdobja

Slovenska literarna veda

V slovenski literarni vedi se je pojem modernizem najprej pojavil v navezavi na tujo literaturo in predvsem v okviru prevodov literarnozgodovinskih prispevkov, in sicer v dvajsetih letih 20. stoletja, ko še ni bil enotno definiran. V petdesetih letih je bil v slovenskih publicističnih prispevkih in diskusijah rabljen že bolj konsekvntno, v zgodovinah slovenske književnosti pa se je kot znanstveni termin pojavil v osemdesetih letih, na primer v Kosovi dopolnjeni izdaji *Pregleda slovenskega slovstva* (1987). (Kos, *Konec* 248–251).

Zaradi močno uveljavljenega socialnega realizma, je bil razvoj modernističnega toka v slovenski literaturi manj izrazit, zato ga je težje enopomensko definirati ali določiti »modernistične« avtorje. Kot piše Kos (*Konec* 250), je težava »v tem, kje in kako prepoznati slovenski literarni modernizem, kajti zdi se, da podobno kot skoraj vse druge literarne smeri

tudi modernizem doživlja na Slovenskem posebno usodo, za katero sta značilni oslabeledost in razpršenost njegovih določil, včasih tudi sinkretizem z drugimi smermi in tokovi.« Posledica manj očitnega modernističnega toka na Slovenskem in relativno pozne uveljavitve pojma je slabša zakoreninjenost termina v slovensko literarno vedo, še posebej, če uveljavljenost modernizma primerjamo s kakšnim izmed prejšnjih obdobj, na primer romantiko ali realizmom. Vendar je pri tem treba upoštevati dejstvo, da je bil prav modernizem tisto obdobje, v katerem ni razpadla le literarna zgodba, ampak tudi vélika zgodba literarne zgodovine (Škulj, *Modernistična* 227–243). Sodobna literarna zgodovina se zato ne osredotoča samo na določanje glavnega, vélikega toka v literaturi določenega obdobja, ampak upošteva pluralizem smeri, kar je razvidno tudi pri literarnozgodovinski obravnavi modernizma.

Manjša uveljavljenost oznake modernizem, v primerjavi s prejšnjimi obdobji, je opazna tudi pri pregledu predmetnikov študijskih programov slovenistike na slovenskih univerzah ali pogledu v srednješolske učbenike slovenske književnosti.¹⁹ Modernizem se tu omenja predvsem v okviru svetovne književnosti, ko pa gre za slovensko literaturo, je obravnavan v sklopu predavanj o »književnosti po drugi svetovni vojni«, »sodobnega slovenskega romana«, »slovenske književnosti od ekspresionizma do sodobnosti« in tako dalje. Skratka, modernizem se je v slovenski literaturi izrazil v omejenih razsežnostih, zato ga pregledi literarne zgodovine največkrat umeščajo v širše pojmovne sklope literature 20. stoletja.

Poljska literarna veda

Poljska literatura je bila zaradi 123 let trajajoče razdelitve in posledično nesamostojnosti države vsaj do leta 1918 predvsem v vlogi državotvornega elementa (podobno seveda tudi slovenska literatura; na to dejstvo opozarja t. i. prešernovska struktura po Dušanu Pirjevcu), zato se je tudi v poljski literaturi smer modernizma v primerjavi z angloameriškim in zahodnoevropskim

¹⁹ Harlamov (*Niko Grafenauer*, internetni vir) ob listanju srednješolskih učbenikov ugotavlja, da je obdobje slovenskega modernizma predstavljeno v okviru poglavja z naslovom *Književnost po drugi svetovni vojni*. Pri pregledu predmetnikov študijskega programa slovenistika na slovenskih univerzah pa ugotavljamo, da je slovenski modernizem obravnavan v okviru predmetov *Sodobni slovenski roman* (Filozofska fakulteta Ljubljana in Maribor), *Slovenska književnost 3* (Fakulteta za humanistiko Nova Gorica) ali pa *Slovenska književnost od ekspresionizma do sodobnosti* (Fakulteta za humanistične študije Koper). Izraz modernizem se, če sploh, v predmetnikih pojavlja v navezavi na svetovno književnost, na primer *Izbrana poglavja iz evropskega modernizma* ali *Poetika modernizma in postmodernizma* (Filozofska fakulteta Maribor).

modernizmom pojavila nekoliko pozneje, prav tako se termin modernizem s časovnim zamikom uveljavlja v literarni zgodovini.

Posamezna obdobja imajo v poljski literarni zgodovini drugačna poimenovanja, ki mestoma niso enaka univerzalnim literarnozgodovinskim terminom: po obdobju *romantike* nastopi *pozitivizem*, temu sledi literatura *mlade Poljske* (obdobje med 1891 in 1918), *literatura medvojnega dvajsetletja*, *literatura med drugo svetovno vojno* in nato še *sodobna književnost*. Ker je takšna terminologija na Poljskem močno zakoreninjena, je nova oznaka kot je modernizem, težje sprejemljiva. Verjetno največji vzrok za slabšo uveljavljenost angloameriškega termina modernizem pa izvira iz dejstva, da ta pojem v poljski literarni zgodovini pravzaprav že obstaja. Razumljen je kot sinonim za literaturo *mlade Poljske*, ki je bila v primerjavi s tradicionalno literaturo pozitivizma »moderna«, za kar pa na Poljskem – za razliko od slovenske literarne zgodovine, kjer se pojavlja termin *slovenska moderna* – uporabljajo kar izraz *modernizem*. Tako na primer Kazymierz Wyka v monografiji z naslovom *Poljski modernizem (Modernizm polski)* iz leta 1959 razpravlja o predstavnikih literature *mlade Poljske* in ne modernizma v pomenu, kot ga je definirala angloameriška literarna veda. Podobne koncepte so razvijali tudi Henryk Markiewicz, Jan Józef Lipski, Jerzy Ziomek in Michał Głowiński. Wykova oznaka modernizem za književnost *mlade Poljske* je aktualna še dandanes, terminu pa se v sodobni literarni zgodovini zaradi pojava poznejšega, angloameriškega modernizma, občasno dodaja pridevnik *historični*, torej se literatura *mlade Poljske* s sopomenko imenuje *historični modernizem*.

Zakoreninjenost starejše terminologije opazimo pri pregledu strokovne literature in tendenc v poljskem izobraževalnem sistemu. Prepoznavna serija knjig z naslovom *Velika poljska literarna zgodovina (Wielka historia literatury polskiej)* pregled književnosti konca 19. in prve polovice 20. stoletja umešča v knjige z naslovi: *Mlada Poljska (Młoda Polska)*, *Medvojno dvajsetletje (Dwudziestolecie międzywojenne)* in *Poljska literatura med drugo svetovno vojno (Literatura polska w latach II wojny światowej)*. Podobno kot slovenski študijski programi, tudi univerzitetni programi polonistike na Poljskem skorajda ne nudijo predmetov, ki bi že z imenom nakazovali na obravnavanje modernistične literature v angloameriškem pomenu besede. Književnost tega obdobja je vključena v sklope predavanj »*Mlada Poljska*«,

»zgodovina sodobne poljske literature« in podobno. Z modernizmom pa se študentje srečajo v kontekstu evropske literature.²⁰

Eden prvih preučevalcev poljske literature, ki je nakazoval, da je modernizem vendarle širši pojem od *mlade Poljske*, je bil Jan Józef Lipski. Kot navaja Nycz (14), je Lipski sicer izhajal iz modernistične koncepcije po Wyki (torej modernizem je enako *mlada Poljska*), vendar je kasneje (v knjigi o Kasproviczu iz leta 1975) svoje pojmovanje razširil: »Pravzaprav sem mnenja, da se je modernizem na Poljskem začel okrog leta 1890 in traja do danes.«²¹ (Lipski 32). Potreba po temeljitejši določitvi pojma modernizem v poljski literarni zgodovini se je okrepila s pojavom postmodernizma. To potrjuje tudi tematska številka literarnovedne revije *Teksty drugie* iz leta 1994 z naslovom *Moderniziranje modernizma (Modernizowanie modernizmu)*, v kateri avtorji prispevkov poljski modernizem večinoma obravnavajo v evropskem in angloameriškem kontekstu, pri tem pa izražajo potrebo po spremembi poljske terminologije, vsaj za potrebe komparativističnih študij. Z besedami Głowińskiego (14): »Mislim, da literarne zgodovinarje čaka sprememba periodizacije od konca devetnajstega stoletja pa vse do danes.«²²

3.2.2 Značilnosti in avtorji

Slovenski literarni modernizem

Slovenskemu literarnemu modernizmu se v študijah najintenzivneje posvečajo Janko Kos, Jola Škulj, Matevž Kos in Alojzija Zupan Sosič. Omenjeni avtorji so slovenski modernizem v grobem razdelili na zgodnji, visoki in pozni modernizem, pri čemer se nekoliko razlikujejo časovni okvirji, v katere so obdobje umestili.

²⁰ Na Oddelku za polonistiko Univerze v Varšavi je literatura poljskega modernizma zajeta v predavanja z naslovi *Mlada Poljska* in *Zgodovina sodobne poljske literature (1918–1989)*. Na Jagelonski univerzi v Krakovu polonisti poslušajo predmete *Pozitivizem in Mlada Poljska* ter *Zgodovina poljske literature 1918–1945 in 1945–1989*. Z modernizmom se srečajo pri predavanju iz evropske literature: *Antropološki problemi evropskega modernizma*. Podobno so zasnovana tudi predavanja na Oddelku za polonistiko Univerze Adama Mickiewicza v Poznaniu (*Zgodovina poljske literature po letu 1918*) in na polonistiki Univerze v Gdansk (Literatura medvojne dvajsetletja, *Sodobna literatura 1939–1989, Poljska literatura 20. in 21. stoletja*).

²¹ »W zasadzie jestem zdania, że modernizm na gruncie polskim zaczął się ok. 1890 r. i trwa do dziś.«

²² »Myślę, że historyków literatury czeka zmiana periodyzacji od końca dziewiętnastego wieku do dzisiaj.«

Na prelomu 19. in 20. stoletja so se predstavniki *slovenske moderne*, Dragotin Kette, Josip Murn Aleksandrov, Oton Župančič in Ivan Cankar, po zgledu drugih evropskih avtorjev začeli odmikati od tradicionalne literature. Cankar je v Epilogu k zbirki *Vinjet* zapisal: »Moje oči niso mrtev aparat; moje oči so pokoren organ moje duše, – moje duše in njene lepote, njenega sočutja, njene ljubezni in njenega sovraštva ...« (210), s čimer se je zavrnil realizem oziroma naturalizem. *Slovenska moderna* je tako v književnost začetka 20. stoletja prinesla nove tokove, kot so dekadenca, impresionizem in simbolizem, ki so pomenili postopen preobrat v subjektivnost, preobrat k posamezniku, njegovim občutkom in čustvom. Čeprav literarna zgodovina *slovensko moderno* redko obravnava v kontekstu modernizma, bi lahko po analogiji s sodobno poljsko literarno vedo, ki poljsko književnost tega obdobja opredeljuje kot začetek modernizma, predstavnike *slovenske moderne* smatrali za predhodnike modernizma oziroma, kot Dąbrowski označi poljsko literaturo začetka prejšnjega stoletja, predstavnike *historičnega modernizma*.

Janko Kos (Na poti 69–72) meni, da se je prva faza modernizma na Slovenskem začela po prvi svetovni vojni, vendar intenzivneje v poeziji kot v prozi. Prelom s tradicionalizmom v pravem pomenu besede naj bi v slovenski književnosti nastopil v dvajsetih letih 20. stoletja z *novomeško pomladjo* in Antonom Podbevškom. Zgodovinska avantgarda je tudi v slovenski literarni prostor prinesla nove tokove, zlasti ekspresionizem (Srečko Kosovel, Miran Jarc), konstruktivizem (Kosovel) in futurizem (Podbevšek), pri čemer Kos v članku *Modernizem in avantgarda* poudarja, da avantgarde ni mogoče v popolnosti izenačiti z literarnim modernizmom, kajti avantgardno gibanje s programi, manifesti, gesli, javnimi nastopi in združevanjem umetnosti presega literaturo, zato je avantgardo smotrno preučevati širše, z literarno-sociološkega vidika. Poleg predstavnikov zgodovinske avantgarde Kos v prvo obdobje modernizma uvršča še Slavka Gruma, zlasti nekatere pripovedi in dramo *Dogodek v mestu Gogi*, ter zgodnjo poezijo in začetno prozo Edvarda Kocbeka. Razvoj začetne faze in prehod v visoki modernizem je v slovenski literaturi zaviral močan tok socialnega realizma, ki je imel pomembno vlogo vse do petdesetih let 20. stoletja. Zaradi tega se visoki modernizem na Slovenskem sploh ni razvil, ampak naj bi se zgodnji modernizem brez pravega vrha, sredi šestdesetih let, ko je izšel roman Lojzeta Kovačiča *Deček in smrt*, prelevil v pozni modernizem. Enega najlepših primerov slovenske modernistične proze Kos vidi v Kovačičevem delu *Sporočila v spanju*, pa tudi v romanu *Pet fragmentov*, ki je izšel v začetku osemdesetih let.

Matevž Kos (45, 46) v primerjavi z Jankom Kosom obdobje časovno premakne nekoliko naprej, začetek modernizma na Slovenskem postavlja v štirideseta oziroma petdeseta leta 20. stoletja. V nasprotju z Jankom Kosom meni, da je slovenski modernizem imel tudi vrh, ki je nastopil na začetku sedemdesetih let, s svojo najvišjo fazo v sredini istega desetletja, t. i. ultramodernizmom in sočasno novo avantgardo. Po koncu sedemdesetih let se je modernizem počasi začel iztekati v smeri postmodernizma.

Zupan Sosičeva (*Na pomolu* 98, 99) periodizacijske meje premakne še nekoliko naprej. Po njenem mnenju se je modernizem začel po letu 1960, sredi sedemdesetih let 20. stoletja pa ga je že nadomestil postmodernizem, vendar pa je modernizem v nekaterih literarnih delih prisoten do danes. Modernizem pomeni začetek sodobne slovenske književnosti, značilnosti obdobja v okviru slovenske literature pa se v veliki meri skladajo z angloameriškim in zahodnoevropskim modernizmom: Zupan Sosičeva navaja spoznavni relativizem, metafizični nihilizem, razcepljenost subjekta, posredovanje zgodbe skozi tok zavesti, subjektivno razmerje do resničnosti, ukinitve zgodbene logike in linearnosti, razrahljanje kronološkega in kavzalnega principa dogajanja, odklon od mimetičnosti, avtoreferencialnost, fragmentarnost, multiplikacijo perspektive in pripovedovalca ter prevlado poetične in estetske funkcije. Kot posebnost slovenskega modernizma pa omenja izrazit eksistencialistični tok.

Izmed avtorjev proze, ki jih omenjeni literarni zgodovinarji uvrščajo v obdobje modernizma, je najpogosteje omenjen Lojze Kovačič. Matevž Kos med zgodnje moderniste prišteva še Vitomila Zupana in Dominika Smoleta, v poeziji pa Daneta Zajca. Najbolj izrazito se po njegovem mnenju modernizem kaže, poleg Kovačiča, še v delih Rudija Šeliga in Dušana Jovanovića, med pesniki pa pri že omenjenem Zajcu ter pri Tomažu Šalamunu, Venu Tauferju, Niku Grafenauerju, Franciju Zagoričniku. Omenjene avtorje označi kot predstavnike visokega modernizma. Zupan Sosičeva (*Na pomolu* 98, 99) med pomembnejše avtorje, ki so tudi po letu 1990 ohranili modernistični slog pisanja, uvršča pesnike Nika Grafenauerja, Ifigenijo Zagoričnik in Daneta Zajca, med pripovedniki pisatelje Lojzeta Kovačiča, Florjana Lipuša, Rudija Šeliga, Vladimirja Kavčiča, Nedeljko Pirjevec, Nino Kokelj in Vlada Žabota, med dramatikami pa Emila Filipčiča in Petra Božiča.

Poljski literarni modernizem

Kljub uveljavljeni starejši terminologiji za poimenovanje posameznih obdobj poljska literarna zgodovina v sodobnejših razpravah sprejema pojem modernizem tudi v angloameriškem pomenu. V novem kontekstu se s poljskim modernizmom med drugimi ukvarjata Włodzimierz Bolecki in Mieczysław Dąbrowski.

Oba literarna teoretika sta modernizem v poljski literaturi razdelila na tri faze: Bolecki (*Modernizm* 16–18) predlaga razdelitev na *modernizem mlade Poljske*, *modernizem Druge poljske republike* in *modernizem po letu 1945*, Dąbrowski (155–160) pa posamezne faze označi kot *zgodovinski/filozofski modernizem*, *civilizacijski modernizem/avantgarda/visoki modernizem* in *eksistencialno-estetski modernizem/postmodernizem*. Oba poudarjata, da je – podobno kot v drugih literaturah – tudi poljski modernizem sestavljen iz mnogo smeri in tokov, med katerimi so po Boleckem (12) najpomembnejši dekadenca, parnasizem, ekspresionizem, simbolizem, futurizem, avantgarda, klasicizem in katastrofizem. Prva faza poljskega modernizma je tudi na Poljskem zaznamovana s filozofijo Nietzscheja, Bergsona in Freuda, kot glavne značilnosti te faze Dąbrowski (156, 157) našteva prehod k individualističnemu in estetskemu mišljenju, samonanašalnost, odklon od mimetičnosti in realizma ter emancipacijo umetnosti. Iz teh zasnov se je razvil visoki modernizem, kjer so glavno vlogo odigrale avantgarde, umetnost pa je težila k še večji estetizaciji, ločitvi visoke oziroma elitarne in nizke umetnosti, h kultu izvirnosti, k zavrnitvi tradicij in konvencij, eksperimentu, še bolj odločnemu odklonu od mimetičnosti in realizma, opoziciji med formo in vsebino, povezavi literature z moderno civilizacijo, navezavi na mesto in podobno (Dąbrowski 158–160, Sławiński 318, 319). Med in po drugi svetovni vojni so se okoliščine popolnoma spremenile, kar je vplivalo tudi na literarno ustvarjanje. Povojni poljski modernisti so se usmerili k eksistencialni problematiki, hkrati pa so – ob t. i. koncu vélike pripovedi – iskali nove možnosti za izražanje. Dąbrowski to obdobje v poljski literaturi vidi že kot prehod v postmodernizem, torej k prepletanju pripovednih stilov, kaosu in razpadu.

Med predstavnike poljskega modernizma Bolecki umešča zelo širok seznam pisateljev, pri čemer se zaveda, da se modernistični slog ne pojavlja v vsakem izmed njihovih del. Sławiński v *Slovarju literarnih pojmov* (*Słownik terminów literackich*) (319) poskuša določiti konkretnější seznam poljskih pisateljev modernistov, in sicer pravi: »[M]odernistični literarni kanon v poljski literaturi bi vsekakor moral obsegati dela pisateljev kot so W. Berent., S.

Brzozowski, K. Irzykowski, B. Leśmian, S. I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz, T. Peiper, J. Przyboś, J. Czechowicz, Cz. Miłosz, T. Różewicz, M. Białoszewski, Z. Herbert.«²³

3.2.3 Slovenski in poljski literarni modernizem v filmski adaptaciji

Slovenske filmske adaptacije in modernizem

Prvi slovenski celovečerni igrani film in hkrati prva slovenska filmska adaptacija z naslovom *Na svoji zemlji* je bila posneta leta 1948 pod režisersko taktirko Franceta Štiglica. Scenarij so ustvarjalci pridobili preko javnega razpisa iz leta 1946, ki se je obračal na priznane slovenske pisatelje s spodbudo, da bi predlagali literarno delo, na podlagi katerega bi posneli film. Na natečaju je zmagala novela Cirila Kosmača z naslovom *Očka Orel*, ki je bila kasneje predelana v scenarij in pod že omenjenim naslovom prenesena na filmsko platno. (Vrdlovec, *Zgodovina* 153–164). S tem se je začelo tesno sodelovanje slovenske literature in filma, ki je bilo v šestdesetih in sedemdesetih letih²⁴ tako intenzivno, da so mnogi slovenski film negativno označevali s sintagmo »pastorek slovenske literature«. Pri tem ni šlo za nasprotovanje filmskim adaptacijam kot takim, ampak za nezadovoljstvo s kakovostjo slovenske kinematografije, ki zaradi prevelike navezanosti na literaturo in gledališče ni našla svojega umetniškega jezika.²⁵ V obdobju od 1931 (upoštevajoč letnico prvega slovenskega filma nasploh)²⁶ do 1983 je bilo tako na Slovenskem posnetih 87 celovečernih igranih filmov, od tega je bilo 38 adaptacij, kar znaša 44 %. Med režiserji, ki so v tem obdobju pri ustvarjanju filma najpogosteje segali po literarnih izvirnikih, je France Štiglic, ki je skupaj posnel 12 filmov, od tega 8 filmskih

²³ „[W] polskiej lit. jakkolwiek pomyślany kanon modernistyczny musiałby objąć twórczość takich pisarzy, jak W. Berent, S. Brzozowski, K. Irzykowski, B. Leśmian, S. I. Witkiewicz, B. Schulz, W. Gombrowicz, T. Peiper, J. Przyboś, J. Czechowicz, Cz. Miłosz, T. Różewicz, M. Białoszewski, Z. Herbert.”

²⁴ Šprah (*Slovenska* 98) navaja podatek, da je bilo v sedemdesetih letih skoraj polovica (46 %) slovenskih filmov posnetih na podlagi literarnih del.

²⁵ Kljub temu je bilo v tem obdobju posnetih tudi nekaj filmskih adaptacij, ki so dosegle visok umetniški nivo. Rudolf (*Ko beseda* 154) navaja filme: *Ples v dežju* (Dominik Smole, 1961) in *Cvetje v jeseni* (Matjaž Klopčič, 1973).

²⁶ Pionir slovenskega filma Karol Grossmann je že v letih 1905 in 1906 posnel prve kratke prizore iz življenja (*Odhod od maše v Ljutomeru*, *Sejem v Ljutomeru* in *Na vrtu*). Prva slovenska daljša filma pa sta *V kraljestvu Zlatoroga* (1931) in *Triglavske strmine* (1932). Ta dva filma sta zaradi pomanjkanja trdne pripovedne strukture v filmski zgodovini označena kot dokumentarna alpinistična in ne kot celovečerna igrana filma. (Vrdlovec, *Zgodovina* 17–29 in 69–105)

priredb.²⁷ Vojko Duletič je vseh svojih šest filmov posnel na podlagi književnih del.²⁸ V tem obdobju je bilo največ filmov posnetih po delih Prežihovega Voranca (4), Cirila Kosmača (3), Josipa Vandota (3), Ivana Cankarja (2), Miška Kranjca (2), Ivana Potrča (2), Ivana Tavčarja (2) in Bena Zupančiča (2).²⁹ Po koncu osemdesetih let 20. stoletja se je »sodelovanje« med slovenskim filmom in literaturo zmanjšalo skoraj za polovico. Izmed 133 celovečernih igranih filmov, ki so bili posneti v letih 1984–2012, je 31 adaptacij (23 %). V tem obdobju je nastalo največ filmskih del po literarnih izvirnikih Ferija Lainščka (5),³⁰ med režiserji se je adaptiranja najpogosteje lotil Tugo Štiglic (3).³¹ Od začetka slovenskega filma leta 1931 do danes (2014)³² je bilo torej skupaj posnetih 235 celovečernih igranih filmov, od tega 71 filmskih adaptacij, kar znaša približno 30 %. (Rudolf, *Ko beseda* 148–166).

Kot je bilo navedeno v razdelku o slovenskem literarnem modernizmu, literarnovedne študije med avtorje, ki so pisali modernistično prozo oziroma se je v vsaj nekaterih njihovih delih izrazil modernizem ali modernistične težnje, uvrščajo naslednjih deset: Lojze Kovačič, Vitomil

²⁷ Filmske adaptacije Franceta Štiglica: *Na svoji zemlji* (1948, Ciril Kosmač), *Svet na kajžarju* (1952, Ivan Potrč), *Balada o trobenti in oblaku* (1961, Ciril Kosmač), *Tistega lepega dne* (1962, Ciril Kosmač), *Amandus* (1966, Ivan Tavčar), *Pastirci* (1973, France Bevč), *Povest o dobrih ljudeh* (1975, Miško Kranjec) in *Veselo gostivanje* (1984, Miško Kranjec). Navedene letnice Štigličevih in tudi vseh filmov, ki bodo omenjeni v nadaljevanju disertacije, se nanašajo na leto premiere.

²⁸ Filmske adaptacije Vojka Duletiča: *Na klancu* (1971, Ivan Cankar), *Ljubezen na odoru* (1973, Prežihov Voranc), *Med strahom in dolžnostjo* (1975, Karl Grabeljšek), *Draga moja Iza* (1979, Ivo Zorman) in *Deseti brat* (1982, Josip Jurčič).

²⁹ Prežihov Voranc: *Vodnjak* (adaptacija *Koplj pod brezo. Tri zgodbe*, France Kosmač, 1955), *Samorastniki* (istoimenska adaptacija, Igor Pretnar, 1963), *Ljubezen na odoru* (istoimenska adaptacija, Vojko Duletič, 1973) in *Boj na požiralniku* (istoimenska adaptacija, Janez Drog, 1982).

Ciril Kosmač: *Očka orel* (adaptacija z naslovom *Na svoji zemlji*, France Štiglic, 1948), *Balada o trobenti in oblaku* (istoimenska adaptacija, France Štiglic, 1961) in *Tistega lepega dne* (istoimenska adaptacija, France Štiglic, 1962). Josip Vandot: *Kekec nad samotnim breznom* (adaptacija *Kekec*, Jože Gale, 1951), *Kekec na volčji sledi* (adaptacija *Srečno, Kekec*, Jože Gale, 1963) in pripovedke (adaptacija *Kekčeve ukane*, Jože Gale, 1968).

Ivan Cankar: *Na klancu* (istoimenska adaptacija, Vojko Duletič, 1971) in *Martin Kačur* (adaptacija *Idealist*, Igor Pretnar, 1976).

Miško Kranjec: *Na valovih Mure* (adaptacija *Na valovih Mure. Tri zgodbe*, Igor Pretnar, 1955) in *Povest o dobrih ljudeh* (istoimenska adaptacija, France Štiglic, 1975).

Ivan Potrč: *Svet na kajžarju* (istoimenska adaptacija, France Štiglic, 1952) in *Na kmetih* (adaptacija *Rdeče klasje* Živojin Pavlovič, 1970).

Ivan Tavčar: *V Zali* (adaptacija *Amandus*, France Štiglic, 1966) in *Cvetje v jeseni* (istoimenska adaptacija, Matjaž Klopčič, 1973).

Beno Zupančič: *Veselica* (istoimenska adaptacija, Jože Babič, 1960) in *Sedmina* (istoimenska adaptacija, Matjaž Klopčič, 1969).

³⁰ Feri Lainšček: *Namesto koga roža cveti* (adaptacija *Halgato*, Andrej Mlakar, 1994), *Ki jo je megla prinesla* (adaptacija *Mokuš*, Andrej Mlakar, 2000), *Petelinji zajtrk* (istoimenska adaptacija, Marko Naberšnik, 2007), *Vankoštanc* (adaptacija *Traktor, ljubezen in rock'n'roll*, Branko Djurič, 2007) in *Nedotakljivi* (adaptacija *Šanghaj*, Marko Naberšnik, 2012).

³¹ Filmske adaptacije Tuga Štiglica: *Tantadruj* (1994, Ciril Kosmač), *Patriot* (1999, Igor Karlovšek) in *Pozabljeni zaklad* (2002, Ivan Sivec).

³² Rudolfovi statistiki so prišteti še filmi iz leta 2013 (9 filmov, od tega 1 filmska adaptacija) in filmi, ki so ali še bodo predvajani v letu 2014 (6 filmov, od tega 1 filmska adaptacija).

Zupan, Dominik Smole, Rudi Šeligo, Dušan Jovanović, Florjan Lipuš, Vladimir Kavčič, Nedeljka Pirjevec, Nina Kokelj in Vlado Žabot. Pri pregledu morebitnih filmskih adaptacij,³³ ki bi bile posnete po literarnih delih teh avtorjev, se je izkazalo, da je takšnih filmov zelo malo. Leta 1961 je Boštjan Hladnik posnel film z naslovom *Ples v dežju*, ki je nastal na podlagi romana Dominika Smoleta z naslovom *Črni dnevi in beli dan*. Živojin Pavlović je leta 1980 posnel delo *Nasvidenje v naslednji vojni*, ki temelji na romanu z naslovom *Menuet za kitaro* Vitomila Zupana³⁴. Zadnja izmed filmskih adaptacij omenjenih avtorjev pa je *Pustota*, priredba iz leta 1982, ki jo je posnel Jože Gale. Vendar pa je treba pri tem poudariti, da je literarni izvirnik, roman *Pustota* iz leta 1976, avtorja Vladimirja Kavčiča, lahko le pogojno umeščen med modernistična dela, saj je modernistični slog prepoznaven samo v nekaterih odlomkih romana. Prozna dela najizrazitejšega slovenskega modernista Lojzeta Kovačiča pa (še) niso bila prenesena na filmsko platno.

Bero treh oziroma bolje rečeno dveh slovenskih filmskih adaptacij, posnetih po modernističnih delih, bi lahko potencialno dopolnili z nekaterimi priredbami slovenskega filmskega modernizma. Vendar pa je treba poudariti, da literarni izvirniki, na katere se opirajo v nadaljevanju omenjeni filmi, niso nujno modernistični oziroma samo kažejo zasnutke modernističnega sloga. Med modernistične filme je mogoče uvrstiti *Balado o trobenti in oblaku*, katere scenarij temelji na istoimenski noveli Cirila Kosmača. France Štiglic je adaptacijo posnel leta 1961. Film *Grajski biki*, posnet leta 1967, je delo Jožeta Pogačnika, opira pa se na istoimensko povest Petra Kavaljarja. Roman z naslovom *Na kmetih* Ivana Potrča pa je leta 1970 adaptiral Živojin Pavlović in mu dal naslov *Rdeče klasje*. Poleg Boštjana Hladnika se med najizrazitejše filmske moderniste uvrščata Matjaž Klopčič in Vojko Duletič, ki je na filmsko platno prenesel več kanonskih del slovenske literature, na primer novelo Prežihovega Voranca z naslovom *Ljubezen na odoru*, Jurčičevega *Desetega brata* in seveda Cankarjev roman *Na klancu*.

³³ Na podlagi seznama slovenskih celovečernih filmov 1931–2012 (Rudolf, *Ko beseda* 495–509).

³⁴ Dela Vitomila Zupana so bila navdih za še dva filma: Rajko Ranfl je motive za film z naslovom *Mrtva ladja* (1971) našel v Zupanovih novelah, ki mu jih je pisatelj zaupal v branje in jih ni nikoli objavil. Istega leta je Boštjan Hladnik posnel film *Maškarada*, ki se opira na Zupanovo besedilo z naslovom *Svetovi*. Vendar je bil literarni izvirnik za potrebe scenarija močno predelan, zaradi česar se je Zupan od filma distanciral.

Poljski modernizem in filmske adaptacije

Na Poljskem je prve posnetke s kamero ustvaril Kazimierz Prószyński leta 1902 (*Ponočnjakova vrnitev/Powrót Birbanta* in *Kočijaževa dogodivščina/Przygoda dorožkarza*), tj. tri leta pred Slovencem Grossmannom. Prvi kratki poljski film z naslovom *Antoś prvičrat v Varšavi* (*Antoś pierwszy raz w Warszawie*) je leta 1908 posnel Jerzy Meyer. Podobno kot v slovenski filmski zgodovini, le da 37 let prej, je tudi na Poljskem prvi celovečerni igrani film hkrati adaptacija: leta 1911 je režiser Antoni Bednarczyk posnel film z naslovom *Povest greha* (*Dzieje grzechu*), ki temelji na istoimenskem romanu Stefana Żeromskega. V tem letu sta bili na Poljskem posneti še dve adaptaciji: v režiji Józefa Ostoję-Sulnickęga je bil po istoimenskem romanu Elize Orzeszkowe posnet film *Meir Ezołowicz*, na podlagi tragedije z naslovom *Sodniki* (*Sędziowie*) Stanisława Wyspiańskiego pa je v režiji Stanisława Knaka-Zawadzkega nastal film *Božja sodba* (*Sąd Boży*). (Lubelski 30–40).

Poljska filmska produkcija se je, podobno kot slovenska, pogosto opirala na literarna dela, vendar pa v okviru poljskih raziskav zaenkrat še ni bila izvedena celovita študija o odnosu med poljskim filmom in literaturo, od začetkov poljskega filma do danes, kakor sta jo na Slovenskem naredila Stanko Šimenc in Matevž Rudolf. Vzrok za to je najverjetneje število poljskih filmov in adaptacij, ki je neprimerno večje od slovenske produkcije, in je posledično težje obvladljivo. Ker pa bi bila manjša primerjava vseeno zanimiva, sem v *Spletni podatkovni bazi poljskega filma*³⁵ zbrala podatke o poljskih filmih in adaptacijah v sedemdesetih letih. To obdobje je bilo izbrano, ker je bilo takrat v okviru slovenskega filma posnetih največ priredb (46 %), zato me je zanimalo, kakšen je bil v istem obdobju odnos med poljskim filmom in književnostjo. Pregled podatkovne baze filmov iz sedemdesetih let je pokazal, da je na Poljskem v tem desetletju nastalo 255 celovečernih igranih filmov, od tega 97 adaptacij, kar znaša približno 38 %. V tem obdobju je bil torej odstotek filmskih adaptacij na Poljskem nekoliko manjši kot v Sloveniji, vendar še vedno precej visok.

Poljski ustvarjalci pri snemanju celovečernih igranih filmov največkrat posegajo po literarnih izvirnikih naslednjih avtorjev: Stefan Żeromski (16 filmov posnetih po njegovih delih, od tega sta bila kar trikrat adaptirana romana *Zvesta reka* in *Povest greha*, po dvakrat pa romana *Pred pomladjo* in *Čar življenja*), Henryk Sienkiewicz (15, po dvakrat romana *Potop* in *V puščavi in*

³⁵ Tudi vsi nadaljnji podatki v razdelku so pridobljeni v tej podatkovni bazi: www.filmipolski.pl.

goščavi ter delo *Črtice z ogljem*), Jarosław Iwaszkiewicz (10), Kazimierz Brandys (5), Bolesław Prus (5), Władisław Stanisław Reymont (5), Stanisław Dygat (4), Jerzy Andrzejewski (3), Stanisław Ignacy Witkiewicz (3) in tako dalje.³⁶ Med režiserji, ki najpogosteje adaptirajo

³⁶ Stefan Żeromski: *Povest greha/Dzieje grzechu* (istoimenska adaptacija, Antoni Bednarczyk, 1911), *Čar življenja/Uroda życia* (istoimenska adaptacija, William Wauer, Eugeniusz Modzelewski, 1921), *Zvesta reka/Wierna rzeka* (adaptacija *Leto 1863/Rok 1863*, Edward Puchalski, 1922), *Pred pomladjo/Przedwiośnie* (istoimenska adaptacija, Henryk Szaro, 1928), *Bolj bel kot neg/Ponad śnieg bielszym się stanę* (adaptacija *Bolj kot neg/Ponad Śnieg*, Konstanty Meglicki, 1929), *Veter od morja/Wiatr od morza* (istoimenska adaptacija, Kazimierz Czyński, 1930), *Čar življenja/Uroda życia* (istoimenska adaptacija, Juliusz Gardan, 1930), *Povest greha/Dzieje grzechu* (istoimenska adaptacija, Henryk Szaro, 1933), *Roža/Róża* (istoimenska adaptacija, Józef Lejtes, 1936), *Zvesta reka/Wierna rzeka* (istoimenska adaptacija, Leonard Buczkowski, 1936), *Prah in pepel/Popioły* (istoimenska adaptacija, Andrzej Wajda, 1965), *Povest greha/Dzieje grzechu* (istoimenska adaptacija, Walerian Borowczyk, 1975), *Breedomci/Ludzie bezdomni* (adaptacija *Doktor Judym*, Włodzimierz Haupe, 1975), *Zvesta reka/Wierna rzeka* (istoimenska adaptacija, Tadeusz Chmielewski, 1987), *Sizifovo delo/Szyfowe prace* (istoimenska adaptacija, Paweł Komorowski, 2000) in *Pred pomladjo/Przedwiośnie* (istoimenska adaptacija, Filip Bajon, 2001).

Henryk Sienkiewicz: *Črtice z ogljem/Szkice węglem* (adaptacija *Krwawa dola*, Władysław Paliński, 1912), *Potop* (adaptacija *Obrona Częstochowy*, Edward Puchalski, 1913), *Na svetlem obrežju/Na jasnym brzegu* (istoimenska adaptacija, Edward Puchalski, 1921), *Bartek Zmagovalec/Bartek Zwycięzca* (istoimenska adaptacija, Edward Puchalski, 1923), *Godec Janko/Janko Muzykant* (istoimenska adaptacija, Ryszard Ordyński, 1930), *Črtice z ogljem/Szkice węglem* (istoimenska adaptacija, Antoni Bohdziewicz, 1957), *Križarji/Krzyżacy* (istoimenska adaptacija, Aleksander Ford, 1960), *Komedija zmešnjav/Komedia z pomyłek* (istoimenska adaptacija, Jerzy Zarzycki, 1968), *Mali vitezi/Pan Wołodyjowski* (istoimenska adaptacija, Jerzy Hoffman, 1969), *V puščavi in goščavi/W pustyni i w puszczy* (istoimenska adaptacija, Władysław Ślesicki, 1973), *Potop* (istoimenska adaptacija, Jerzy Hoffman, 1974), *Rodbina Polaneških/Rodzina Polanieckich* (adaptacija *Marynia*, Jan Rybkowski, 1984), *Z ognjem in mečem/Ogniem i mieczem* (istoimenska adaptacija, Jerzy Hoffman, 1999), *V puščavi in goščavi/W pustyni i w puszczy* (istoimenska adaptacija, Gavin Hood, 2001) in *Quo vadis* (istoimenska adaptacija, Jerzy Kawalerowicz, 2001).

Jarosław Iwaszkiewicz: *Hiša na pustoti/Dom na Pustkowiu* (istoimenska adaptacija, Jan Rybkowski, 1950), *Mati Ivana Angelska/Matka Joanna od aniołów* (istoimenska adaptacija, Jerzy Kawalerowicz, 1961), *Roža/Róża* (adaptacija *Skoraj nova obleka/Ubranie prawie nowe*, Włodzimierz Haupe, 1964), *Ljubimca iz Marone/Kochankowie z Marony* (istoimenska adaptacija, Jerzy Zarzycki, 1966), *Brezov gaj/Brzezina* (istoimenska adaptacija, Andrzej Wajda, 1970), *Gospodične z Vilka/Panny z Wilka* (istoimenska adaptacija, Andrzej Wajda, 1979), *Cerkev v Skaryszewu/Kościół w Skaryszewie* (adaptacija *Ryś*, Stanisław Różewicz, 1982), *Zygryfryd* (istoimenska adaptacija, Andrzej Domalik, 1987), *Ljubimca iz Marone/Kochankowie z Marony* (istoimenska adaptacija, Izabella Cywińska, 2006) in *Kolmež/Tatarak* (istoimenska adaptacija, Andrzej Wajda, 2009).

Bolesław Prus: *Zasużnjene duše/Dusze w niewoli* (istoimenska adaptacija, Leon Trystan, 1930), *Faraon* (istoimenska adaptacija, Jerzy Kawalerowicz, 1966), *Lutka/Lalka* (istoimenska adaptacija, Wojciech Jerzy Has, 1968), *Postojanka/Placówka* (istoimenska adaptacija, Zygmunt Skonieczny, 1979) in *Emancipiranke/Emancypantki* (adaptacija *Dekliška šola gospe Latter/Pensja pani Latter*, Stanisław Różewicz, 1983).

Kazimierz Brandys: *Samson* (istoimenska adaptacija, Andrzej Wajda, 1961), *Kako biti ljubljena/Jak być kochaną* (istoimenska adaptacija, Wojciech Jerzy Has, 1963), *Način obstoja/Sposób bycia* (istoimenska adaptacija, Jan Rybkowski, 1966), *Mirna leta okupacije/Spokojne lata pod zaborem* (adaptacija *Mirna leta/Spokojne lata*, Andrzej Kotkowski, 1982) in *Lucija Kralj/Matka królów* (istoimenska adaptacija, Janusz Zaorski, 1987).

Stanisław Dygat: *Slovo/Pożegnania* (istoimenska adaptacija, Wojciech Jerzy Has, 1958), *Disneyland* (adaptacija *Jowita*, Janusz Morgenstern, 1967), *Kolodvor v Münchnu/Dworzec w Monachium* (adaptacija *Palace Hotel*, Ewa Kruk, 1983) in *Bodensko jezero/Jezioro Bodeńskie* in *Karneval/Karnawał* (adaptacija *Bodensko jezero/Jezioro bodeńskie*, Janusz Zaorski, 1986).

Władisław Stanisław Reymont: *Kmetje/Chłopi* (istoimenska adaptacija, Eugeniusz Modzelewski, 1922), *Obljubljena dežela/Ziemia obiecana* (istoimenska adaptacija, Aleksander Hertz, Zbigniew Gniazdowski, 1927), *Kmetje/Chłopi* (istoimenska adaptacija, Jan Rybkowski, 1973), *Obljubljena dežela/Ziemia obiecana* (istoimenska adaptacija, Andrzej Wajda, 1975) in *Komedijantka/Komediantka* (istoimenska adaptacija, Jerzy Sztwiertnia, 1987).

Jerzy Andrzejewski: *Pepel in diamant/Popół i diament* (istoimenska adaptacija, Andrzej Wajda, 1958), *Vrata raja/Bramy raju* (adaptacija *Vrata raja/Gates to Paradise* Andrzej Wajda, 1967) in *Veliki teden/Wielki tydzień* (istoimenska adaptacija, Andrzej Wajda, 1996).

literarna dela, je na prvem mestu gotovo Andrzej Wajda, ki je (do leta 2013) posnel 39 celovečernih igranih filmov, od tega je kar 27 filmskih adaptacij.³⁷ Več priredb so posneli tudi režiserji Wojciech Jerzy Has (13), Jan Rybkowski (13), Jerzy Kawalerowicz (11) in Jerzy Hoffman (10).

Med avtorji poljskega modernističnega literarnega kanona so bili v razdelku o poljskem modernizmu omenjeni naslednji avtorji proze: Waław Berent, Stanisław Brzozowski, Karol Irzykowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Tadeusz Peiper, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert. Najpogosteje so bila adaptirana dela Stanisława Witkiewicza, na podlagi katerih so nastali trije filmi. Leta 1985 je bil premierno predvajan film Andrzeja Kotkowskega z naslovom *V starem dworcu ali neodvisnost trikotnikov* (*W starym dworku czyli niepodległość trójkątów*), posnet po drami z naslovom *V malem dworcu* (*W małym dworku*). Film *Słowo od jesieni* (*Pożegnanie jesieni*) je leta 1990 po istoimenskem romanu posnel Mariusz Trelński, tretji film, iz leta 2003, nosi naslov *Nenasitność* (*Nienasylenie*), nastal pa je v režiji Wiktoria Grodeckiego. Na filmsko platno sta bili preneseni tudi dve deli Witolda Gombrowicza. Leta 1991 je v koprodukciji z Veliko Britanijo in Francijo v režiji Jerzija Skolimowskega nastal film *30 Door Key*, posnet je v angleščini in temelji na romanu *Ferdynand*. Jan Jakub Kolski je leta 2003 adaptiral zgodbo romana *Pornografija* (*Pornografia*) in s tem imenom naslovil tudi film. Na podlagi zgodbe *Listy do nieznanej* (*Opadły liście z drzew*) avtorja Tadeusza Różewicza je bil leta 1975 v režiji Stanisława Różewicza posnet istoimenski film, leta 1993 pa je bil prvič predvajan film

Stanisław Ignacy Witkiewicz: *V malem dworcu/W małym dworku* (adaptacija *V starem dworcu ali neodvisnost trikotnikov/W starym dworku czyli niepodległość trójkątów*, Andrzej Kotkowski, 1985), *Słowo od jesieni/Pożegnanie jesieni* (istoimenska adaptacija, Mariusz Trelinski, 1990) in *Nenasitność/Nienasylenie* (istoimenska adaptacija, Wiktor Grodecki, 2003).

³⁷ Filmske adaptacije Andrzeja Wajde: *Generacja/Pokolenie* (1955, Bohdan Czeszko), *Kanal/Kanał* (1957, Jerzy Stefan Stawiński), *Pepel in diament/Popół i diament* (1958, Jerzy Andrzejewski), *Lotna* (1959, Wojciech Żukrowski), *Samson* (1961, Kazimierz Brandys), *Lady Macbeth z okroźja Mzensk/Powiatowa Lady Makbet* (1964, Mikołaj Leskow), *Prah in pepel/Popioły* (1965, Stefan Żeromski), *Vrata raja/Bramy raju* (1967, Jerzy Andrzejewski), *Pokrajina po bitki/Krajobraz po bitwie* (1970, Tadeusz Borowski), *Brezov gaj/Brzezina* (1970, Jarosław Iwaszkiewicz), *Svatba/Wesele* (1973, Stanisław Wyspiański), *Obljubljena dežel/Ziemia obiecana* (1975, Władysław Stanisław Reymont), *Senčna črta/Smuga cienia* (1976, Joseph Conrad), *Gospodične z Wilka/Panny z Wilka* (1979, Jarosław Iwaszkiewicz), *Dirigent/Dyrygent* (1980, Andrzej Kijowski), *Ljubezen v Nemčiji/Miłość w Niemczech* (1983, Rolf Hochhuth), *Danton* (1983, Stanisława Przybyszewska), *Kronika ljubezenskih pripetljejev/Kronika wypadków miłosnych* (1986, Tadeusz Konwicki), *Besi/Biesy* (1988, Fjodor Dostojewski), *Prstan s kronanim orlom/Pierszczonek z orłem w koronie* (1993, Aleksander Ścibor-Rylski), *Nastazja* (1994, Fjodor Dostojewski), *Veliki teden/Wielki tydzień* (1996, Jerzy Andrzejewski), *Gospodična Nihče/Panna Nikt* (1996, Tomasz Tryzna), *Gospod Tadej/Pan Tadeusz* (1999, Adam Mickiewicz), *Maščevanje/Zemsta* (2002, Aleksander Fredro), *Katin/Katyń* (2007, Andrzej Mularczyk) in *Kolmeź/Tatarak* (2009, Jarosław Iwaszkiewicz).

Magdalene Łazarkiewicz *Zakon na papierju (Białe małżeństwo)*, posnet po drami Tadeusza Różewicza z istim naslovom. Leta 1982 je po romanu *Dolina Isse (Dolina Issy)* Czesława Miłosza v režiji Tadeusza Konwickega nastal istoimenski film. Zbirka zgodb *Sanatorij Pri klepsidri (Sanatorium pod Klepsydrą)* avtorja Bruna Schulza je bila podlaga za istoimenski film, posnet leta 1973 v režiji Wojciecha Jerzyja Hasa. Prav tako je bilo enkrat na platno preneseno delo Karola Irzykowskega, in sicer je bil leta 1984 premierno predvajan film z naslovom *Prikazen (Widziadło)* Marka Nowickega, posnet po romanu *Babnica (Pałuba)*.

Skupaj je bilo na filmsko platno prenesenih 10 literarnih del poljskih avtorjev, ki jih literarna zgodovina opredeljuje kot moderniste. Pri tem velja omeniti, da je na podlagi del teh pisateljev nastalo tudi kar nekaj televizijskih filmov, ki pa v pričujoči raziskavi niso upoštevani.

4 Filmske adaptacije slovenskega in poljskega literarnega modernizma

4.1 Utemeljitev izbora analiziranih del

V analitičnem delu bodo na podlagi naratologije in antropološko-morfološke analize filma preučevana izbrana prozna dela in filmske adaptacije, pri čemer bo največ pozornosti namenjene problematiki modernističnega junaka in prikazu njegovega notranjega sveta. Ker sta obe metodi analize zelo izčrpni in posledično obsežni, modernistična literatura in film pa zahtevata natančno branje in gledanje, poglobljeno iskanje in dekodiranje skritih pomenov, je bil izbor del omejen na skupno pet literarnih in pet filmskih del.

Izbor literarnih in filmskih del je potekal na podlagi vnaprej določenih kriterijev. V analizi so bila upoštevana književna dela, napisana v slovenskem ali poljskem jeziku, ki so nastala v 20. stoletju, v njih pa so prepoznavne značilnosti modernističnega sloga, torej jih uvrščamo med dela slovenskega ali poljskega modernizma. Upoštevana je bila samo proza, ki ji literarna zgodovina pripisuje visoko estetsko vrednost in jo zato uvršča v slovenski ali poljski literarni kanon. Samoumeven pogoj pri izbiri književnih del je bil, da je na podlagi tega dela posnet film. Med adaptacijami je izbor potekal samo med celovečernimi igranimi filmi, ne pa tudi med filmi za televizijo ali kratkimi filmi. Stopnja zvestobe priredbe literarnemu izvirniku ni igrala vloge, niti ni bila pomembna letnica nastanka filma, so pa bile upoštevane samo adaptacije, ki so posnete v slovenskem ali poljskem jeziku in ohranjajo modernistično naravo literarnega izvirnika. To pomeni, da zgodbe ne transformirajo v realistično pripoved, ampak ostajajo osrediščene na prikaz razdvojenosti in fluidnosti zavesti modernističnega junaka ter njegovega sveta, kar izražajo s filmskimi izraznimi sredstvi. Filmi, ki izpolnjujejo ta kriterij, so praviloma tudi estetsko dovršeni, torej umetniški filmi, kar je bil naslednji pogoj za izbor. Ker »filmski kanon« ni tako jasno opredeljen kot literarni, sem umetniško vrednost in s tem primernost filma za analizo dodatno preverjala na podlagi mnenj uveljavljenih filmskih strokovnjakov in kritikov.

Pregled filmskih adaptacij v prejšnjih razdelkih je pokazal, da je število slovenskih proznih del, na podlagi katerih so bili posneti tudi filmi, majhno: navedena so zgolj tri književna dela od katerih en roman kriteriju modernističnega sloga ali uvrščenosti v literarni kanon ne ustreza v

celoti. Sta pa zato oba druga, Smoletov roman *Črni dnevi in beli dan* in Zupanov roman *Menuet za kitaro* tako formalno, slogovno kot tudi vsebinsko vrhunski literarni deli, po katerih sta bili posneti filmski priredbi – Hladnikov *Ples v dežju* in Pavlovičev *Nasvidenje v naslednji vojni*. Tudi filma izpolnjujeta predvidene kriterije, zato so bila vsa štiri dela izbrana za obravnavo v analitičnem delu disertacije.

Poljska literarna in filmska produkcija je v primerjavi s slovensko seveda obsežnejša, posledično je bil začetni seznam potencialnih del za analizo daljši. Med modernističnimi literarnimi avtorji in njihovimi proznimi deli, po katerih so bile posnete filmske adaptacije, je šest imen: Karol Irzykowski, Tadeusz Różewicz, Witold Gombrowicz, Bruno Schulz, Stanisław Ignacy Witkiewicz in Czesław Miłosz, izmed katerih sem glede na izbrane kriterije v ožji izbor uvrstila zadnje štiri. Gombrowicz je avtor dveh del, ki sta bili osnova za scenarij, to sta romana *Ferdydurke* in *Pornografija*. Vendar pa je bila filmska adaptacija prvega omenjenega romana posneta v angleškem jeziku, oba filma pa po slogu nista modernistična, zato del Gombrowicza, ki so sicer izjemno zanimiva, glede na kriterije ni bilo mogoče uvrstiti na seznam obravnavanih del. Nedvomno pa sta se na seznam uvrstila zbirka Schulzevih zgodb *Sanatorij Pri klepsidri* in istoimensko filmsko delo. Po delih Witkiewicza so bile posnete tri adaptacije, izmed katerih sta bila upoštevana oba romana, in sicer *Slovo od jeseni* in *Nenasitnost*. Za analizo sem izbrala priredbo *Slovesa od jeseni*, saj v večji meri ohranja in izraža modernistično razdvojenost protagonista in je tudi med filmskimi poznavalci ocenjena kot umetniško bolj dovršena od filma *Nenasitnost*. Da bi na nek način ohranila razmerje med obsežnostjo slovenske in poljske literarne in filmske produkcije, sem se odločila, da za analizo izberem eno poljsko književno in filmsko delo več. Na seznam sem zato uvrstila še Miłoszev roman *Dolina Isse* in adaptacijo z istim naslovom.

V disertaciji so najprej predstavljene analize in interpretacije izbranih slovenskih, nato pa še poljskih literarnih in filmskih del, pri čemer vrstni red temelji na letnici premiere posamezne filmske adaptacije.

4.2 Dominik Smole: *Črni dnevi in beli dan*

Dominik Smole se je rodil leta 1929 v Ljubljani, kjer je leta 1992 tudi umrl. Od leta 1953 je deloval kot svobodni književnik. Pisal je prozo, predvsem dramatiko, med drugimi je avtor dram *Potovanje v Koromandijo* (1956) in *Krst pri Savici* (1969). Njegovo najbolj znano dramsko delo je *Antigona* iz leta 1960. V literarnih delih se Smole oddaljuje od tradicionalne poetike književnosti, v kateri je po vojni prevladoval socialistični in socialni realizem. Posveča se vprašanju človekovega bistva in smisla njegove eksistence ter človeške odtujenosti in brezčutnosti. Psihološki realizem se v njegovih delih prepleta z grotesko in absurdom. Na Smoletovo ustvarjalnost so najbolj vplivali Dostojevski, Kafka, Proust, izmed Slovencev pa Levstik, Cankar in Kovačič, poleg tega so v Smoletovih delih vidni vplivi Sartrovega in Camusovega eksistencializma. (Smole, *Opombe* 301–337 in *Slovenska biografija*³⁸).

Delo *Črni dnevi in beli dan* (oziroma posamezna poglavja tega romana) je Smole sprva napisal v obliki samostojnih novel, ki so bile objavljene v revijah *Beseda* in *Revija 57* med letoma 1955 in 1957. V knjižni obliki so združene in nekoliko predelane novele z oznako roman izšle leta 1958 pri založbi Obzorja. Roman je bil za takratno obdobje precejšnja oblikovna in vsebinska novost, zato je naletel na različne kritike. Večinoma so mu priznavali dober slog, obregali pa so se ob idejno neorientiranost in čustveno praznino glavnih junakov. Kasnejše kritike so delo označile kot prvi slovenski moderni roman (Kos). (Smole, *Opombe* 326–331).

Roman prikazuje neimenovanega slikarja in njegovo ljubico, neuspešno gledališko igralko Marušo rdečelasko, šepetalca, plašnega Marušinega oboževalca, ter slikarjevega sostanovalca, upokojenca Antona. Protagonisti se v svetu počutijo osamljeni, notranje so razcepljeni med resničnostjo in željo po drugačnem življenju, do katerega se zaradi svoje nestanovitnosti niso sposobni prebiti. Pretresljiv dogodek Marušine smrti sicer vpliva na slikarja in šepetalca, vendar pa njunega življenja najverjetneje bistveno ne spremeni.

³⁸ Internetni vir.

4.2.1 Analiza romana

Junaki: Sanjarjenje o srečnejšem življenju

Glavni junak, neimenovani slikar, je učitelj risanja v šoli. O sebi meni, da nima talenta za slikanje niti kakršnegakoli drugega talenta. Že dolga leta je v brezupnem razmerju z gledališko igralko Marušo rdečelasko. Čeprav s svojim življenjem ni zadovoljen, se ga niti ne trudi spremeniti. Da bi pozabil na realnost, se redno opija, česar pa niti sebi niti drugim ne prizna. Trudi se, da bi se v življenju ravnal po razumu, »toda njegovo srce, to neodgovorno, vsiljivo in samostojno bitje se neprestano in često z uspehom bori proti njegovemu razumu. Iz teh nenehnih zapetljajev se rodi največ težav v njegovem življenju« (Smole, *Črni* 21). Je neodločen, melanholičen in pasiven lik. Kljub temu da se mu Maruša zdi nagnusna in da je pravzaprav ne mara, je ne more zapustiti, saj se boji osamljenosti. Razcepljen je med vsakdanjostjo in željo po boljšem življenju, ki pa je nedosežno, kot je nedosežna zvezda, o kateri sanja.

O svojih težavah slikar pogosto razmišlja v obliki notranjih monologov. Tok zavesti je najbolj zgoščeno prikazan v četrtem poglavju romana, ko slikar najprej na šolskem stopnišču premleva svoje notranje tegobe, nato pa se njegove blodnje nadaljujejo še v gostilni, ko bralec ni več prepričan, ali se blodnje dogajajo zgolj v glavi protagonista ali pa se ta tudi dejansko pogovarja s sogovorniki. Slikar med pogovorom z Marušo (samogovorom) prehaja k notranjemu monologu:

»Kaj nisi, kaj nisi odrasla ženska?« ji je rekel.

Ah kriv – si je mislil – kriv? Seveda sem kriv in je tudi kriva ona in so tudi krivi drugi. Vsi po malem za vse. Ali naj spreminja svet? Če ne bi bil kriv za Marušo rdečelasko, bi bilo seveda dobro. Bilo bi očarljivo. Toda več kot gotovo je, da bi bil kriv nečesa drugega. Saj tako in tako kot strahotno rezilo sika okoli ušes ono z gospodom Antonom, da ne pomisli o samotni nedosežni. Nositi je treba – si je mislil – pohlevno in vdano je treba nositi vse krivde in ne kloniti in jih ne spreminjati v hujše. Spoznati je treba, razumno in pošteno je treba priznati: vsi po malem za vse.« (Smole, *Črni* 152).

Maruša rdečelaska je povprečna gledališka igralka, ki je kot mlado dekle prišla v mesto, to pa jo omejuje, zato si želi vrnitve nazaj na podeželje, česar v realnosti nikoli ne uresniči. Podobno kot slikar sanjari o drugačnem, boljšem, bolj organiziranem in srečnem življenju, vendar kljub optimističnim načrtom ne uspe spremeniti svojih vsakdanjih navad. Tudi ona se zaveda, da bi

morala prekiniti svojo zvezo s slikarjem, vendar tega ne stori. Zateka se k sanjarjenju, pa tudi pijači. Močna se počuti samo, ko je s šepetalcem, ki se ji v vsem podreja in jo brezmejno ljubi. Slikar o Maruši meni, da je »[z]aprta, popolnoma zaklenjena v svoj tesni, nepredirni, temni krog.« (Smole, *Črni* 166).

Šepetalec je majhen, šibek, bolehen in grd deček. »Ima mnogo prekratke, okorne in zoprne čokate noge, zaradi katerih se ga je več kot dostikrat polotil najbolj črn obup. Ima šibko telesce, ki je drobno malone kot pri otroku, samo da je pravzaprav brez pravega prsnega koša, brez reber, brez mesa, čeprav ima veliko preobsežne, nesimetrične, smešno štrleče rame.« (Smole, *Črni* 96). Kljub temu da je verjetno res majhen in bolehen, je šepetalčev samoopis izrazito negativen, odraža njegov pesimizem. Šepetalec je nerad med ljudmi, najbolje se počuti v »šepetalski luknji« ali pa v svoji majhni sobi. Zaradi bolezni, ki ga spremlja že od malega, se na svetu počuti odvečnega.

Gospod Anton je upokojeni finančni uradnik. Je majhen gospod z debelimi naočniki, izredno natančen, urejen, premišljen ter zelo vljuden. Njegova pojava, pa tudi njegova pretirana prijaznost delujeta že kar groteskno in dajeta občutek, da z njim nekaj ni v redu. Slikar pravi, da je zaradi natančnosti in urejenosti premalo svoboden, kar naj bi bila njegova glavna pomanjkljivost, če ne celo pohabljenost. Maruša pa meni, da je »njegova dobrohotnost preširoka, presplošna, v osnovi sumljiva« (Smole, *Črni* 68). Gospod Anton je precej nenavaden junak, ki se pojavlja v nenadnih, celo strašljivih trenutkih (šepetalca na primer preseneti v temi), poleg tega pa neprestano namiguje na nekaj, kar se bo zgodilo, nazadnje pa je tudi prvi, ki zasluži Marušino smrt in nanjo opozori šepetalca, nato pa še slikarja: »Žal, črni ptič sem.« (Smole, *Črni* 166).

Kronotop: Mestna realnost in sanjarjenje o podeželju

Dogajalni prostor romana *Črni dnevi in beli dan* je omejen na mestno okolje, iz katerega se junaki iztrgajo samo v dveh primerih: Maruša se v svojih sanjah odpravi na podeželje, v svoj rojstni kraj, slikar pa v zadnjem poglavju v zdravilišču izven mesta obišče šepetalca. Vendar se obe »odpravi« končata z vrnitvijo v realnost: Maruša se prebudi, slikar pa odhiti na vlak, ki ga bo odpeljal nazaj v mesto. V nasprotju s sivim mestom je podeželje v Marušinih sanjah prikazano barvito, domačno in prijazno, tamkajšnje življenje je prav gotovo drugačno od

mestnega. Tudi slikar se tega zaveda, čeprav se ne strinja, da bi se z Marušo odpravil na izlet izven mesta. Po njegovem je dežela sicer nekaj lepega, vendar je predaleč. Nezmožnost zapustitve mesta in spremembe prostora namiguje tudi na slikarjevo nepripravljenost, da bi spremenil svoje življenje.

Še bolj kot mesto junake opredeljujejo njihove sobe in prostori, kjer se največkrat nahajajo. Slikar živi v majhni podnajemniški sobi z nizkim stropom, ki je skromna, neudobna in razmetana. Soba nima niti lastnega vhoda, če želi slikar oditi, mora čez sobo gospoda Antona, nato pa še po hodniku, kjer mu preti nevarnost, da bo srečal zoprnego gospodinjico. Bivalni prostor slikarja omejuje, ne omogoča mu zasebnosti ter zatira njegov slikarski talent. Vendar pa slikar kljub zavedanju, da ga prostor dodatno onesrečuje in sanjarjenju o drugi sobi, morebiti celo slikarskem ateljeju, ni zmožen spremeniti svoje lokacije bivanja. Podobno tudi že vsa leta zahaja v isto gostilno, kjer sedi pri isti mizi, pri čemer ga zelo razjezi, če je ta miza zasedena in mora zato sedeti kje drugje. Realni dogajalni prostor zapušča le med blodnjami in razmišljanji. Takrat se zateka v fantazijo, največkrat »pod njeno okno«, v nedefiniran prostor, kjer se nahaja nedosežna ženska. Da bi kar največkrat »zapustil« omejujoči realni prostor, se opija, ali pa ga brezumni strah pred osamelostjo sili, da se zateka v prostore, polne ljudi. V pijanem stanju se preseli v »prazni prostor [kjer] se je priliznjeno naselila brezbržnost in nato – spoznanje neomejene samostojnosti. Zdelo se mu je, da zdaj niti z eno samo bilko ni več privezan na ta svet – in to je bilo stanje, po katerem je hrepenela njegova sla.« (Smole, *Črni* 37).

Maruša rdečelaska nima nobenega pribežališča, nobenega prostora, kamor bi se lahko zatekla. V mestu je tujka, saj se je preselila iz podeželja, po katerem še vedno hrepeni. Njena soba je daleč od središča mesta, zato se tja ne more zateči na popoldanski počitek. Tudi slikar, čeprav je njen ljubimec, jo nerad spusti v svojo sobo, prav tako je šepetalec ne povabi k sebi, pa čeprav jo brezmejno obožuje. Napodijo jo celo iz gledališča, ki je glavni vzrok, da se je sploh preselila v mesto. V mestu zato tava sem in tja, nedomač prostor pa samo povečuje njeno samoto: »Ceste, hiše ob njih, šipe na hišah, dalja v daljavi (in ona čisto sama) [...]« (Smole, *Črni* 82). Maruši je z izgubo službe v gledališču vzet vsakršen prostor, na katerega bi lahko vezala svojo eksistenco, kar nakazuje na prihajajočo katastrofo.

Šepetalec ne mara odprtih prostorov, najbolje se počuti v tesnih in zadušljivih ulicah ali pa med štirimi stenami, ki jih »zapusti« le, ko med ležanjem na postelji strmi v strop in potuje po špranjah v lesu. Bivanj v zdraviliščih izven mesta ne šteje kot pravih odhodov iz mesta. Prostor

v celoti definira šepetalca, njegovo neodločnost in bojzljivost. Svoje štiri stene je šepetalec pripravljen zapustiti le zaradi Maruše, ko gre z njo v gostilno ali se sprehajata po mestu. Vendar pa se šepetalec v prostorih, polnih ljudi, ne počuti dobro, natrpana restavracija se mu zdi »leglo vsega hudega«.

Edini, ki ga prostor manj zaznamuje, je gospod Anton. Njegova soba je sicer popolnoma urejena, tako kot je tudi sam, vendar razen tega o gospodu Antonu ali njegovem notranjem stanju ne sporoča bistvenih informacij. Nasploh je Anton precej nedefinirana in čudna oseba, navidezno v dogajanju nima pomembnejše vloge, vendar pa se na nenavadne načine pojavlja ob vseh treh junakih.

Podoba prostora je v romanu subjektivna, ker je prostor predstavljen z gledišča junakov, se spreminja glede na njihovo počutje. Slikarju se na primer soba gospoda Antona zdi topla in domačna, že v naslednjem trenutku pa se ob spremembi razpoloženja popolnoma spremeni tudi njegovo mnenje: »Legel je nazaj v gugalko, in ko je šel s pogledom čez prostor, je osupnil zaradi nenadne spremembe. Toplo, domače, čisto vzdušje, ki se mu je tako privadil, je minilo, ostali so samo goli predmeti: omara, divan, druga omara z vitrino in knjigami, mizica sredi sobe, stoli, vse sicer na istih mestih in v istem strogem redu, toda vsak predmet zase gol, brezzvočen in brezoseben, moj bog, menda ne celo nekoliko nesnažen.« (Smole, *Črni* 17, 18). Prostor tudi precej vpliva na počutje junakov: »toda ko je bil zunaj, je zadihal popolnoma sproščeno in okrepčujoče. Razigrano je pomislil, kako je vse vendarle mnogo bolj preprosto.« (Smole, *Črni* 24).

Pomembno semantično vlogo v romanu imajo poleg širšega prostora mesta in ožjih prostorov sob ter gostiln, še sestavni deli prostorov, ki tudi sicer nosijo simbolično vlogo v kulturi. To so predvsem vhodi, stopnice, pa tudi park. Stopanje skozi vrata za junake večkrat nosi odločen pomen. Maruša se odloči, da bo dan preživela aktivno, da bo odšla na gledališko vajo, k šivilji in nato na kosilo v drugo gostilno, vendar se ji vsi načrti sfižijo. Da je izgubljena, se dokončno potrdi, ko kljub drugačnemu sklepu ponovno prestopi prag iste gostilne, ki je, kot pravi šepetalec, »leglo vsega hudega«. Stopnice so za slikarja prispodoba življenja, njegove nedosežne želje – želi si položnih stopnic, hkrati pa ve, da to v nobenem primeru ni mogoče:

»Stopnice, je rajši pomislil. Krive so stopnice. Gor in dol je v življenju prehodil že tisoč in eno stopnišče, vendar zlepa ni naletel na tako, da bi bilo prijetno hoditi po njem, bodisi gor, bodisi dol. Tudi to tukaj je

daleč preostro. Ko se vzpenja, mu jemlje sapo, ko stopa navzdol, se spotika ob vrtočlavico. S tegobno vdanostjo je računal, koliko se je že premučil zaradi teh stopnic. O, kako si je zaželel drugačnih, boljših, pravzaprav: položnejših. Lepih in širokih, ki bi bile speljane v mirnem loku navzgor in prav takem navzdol, da skoraj ne bi bilo čutiti, kako se vzpenja, ko bi stopal navzgor, in kako pada, ko bi se spuščal. Lepih in širokih, mirnega loka, položnih, malodane ravnih. – Šele ko je priskočil razum, je dognal, da ni mogoče. Nikoli, nikoli, nikoli – si je rekel zagrenjeno – ne bom prišel do stopnic, ki bi mi ne delale preglavic.« (Smole, *Črni* 133, 134).

Čas dogajanja v romanu je omejen na nekaj dni pred in po smrti Maruše. Opisana je predvsem sočasnost, fiktivni čas nekoliko razširjajo zgolj sanjarjenja junakov, na primer ko se Maruša spominja svojega prihoda v mesto ali pa sanja o tem, kako bo, ko se bo vrnila na podeželje. Pravih analeps in proleps (retrospektivnega in prospektivnega pripovedovanja) v zgodbi pravzaprav ni. Dogajanje je postavljeno v zimski letni čas, okrog pusta. Junaki v zgodbi, razen šepetalca, ki se drži svoje dnevne rutine, nimajo organiziranega časa. Stalnica v slikarjevem in Marušinem življenju je le obed, saj se že leta dobivata ob času kosila v isti gostilni (slikar že »okroglih osemnajst let« sedi za isto mizo). Realni čas za junake pravzaprav ni pomemben, saj se osredotočajo predvsem na svojo notranjost, kjer je njihov subjektivni čas popolnoma drugače organiziran. Čas slikarjevega prostega dne je nenavadno razvlečen, kljub temu, da se trudi, da bi ga zapolnil z obveznostmi, kar noče miniti. Tudi za Marušo je čas nekaj brezmejnega, zato ga ne želi omejevati z načrti. Prav tako razmišlja šepetalec, ki ne želi, da ga Maruša imenuje ljubimec, saj je to »nekaj omejenega, odrejenega s časom, minljivega [...]« (Smole, *Črni* 94).

Kompozicija časa

Poglavja romana *Črni dnevi in beli dan* so bila prvotno zasnovana kot novele, zato je vsako izmed petih zgrajeno kot samostojna, zaokrožena enota, skupaj pa tvorijo cikel. Ideja za poimenovanje dela z zvrstno oznako roman se je – kot ugotavlja Schmidt (*Zbrano* 307) – pojavila šele tik pred tiskom knjige. Roman ohranja zaokroženost petih, sorazmerno dolgih poglavij/novel (vsako poglavje ima tri podpoglavja) in njihovo ciklično povezanost.

Prvo poglavje z naslovom *En dan življenja* se začne s prebujanjem slikarja³⁹ v njegovi najemniški sobi in skladno z naslovom predstavi potek njegovega prostega dneva. Zaključek

³⁹ Schmidt (*Opombe* 387) navaja dejstvo, da prebujanje slikarja močno spominja na motiv prebujanja v romanu *Preobrazba* Franza Kafke. Iz Kafkovega romana *Proces* izhaja tudi incipit romana *Črni dnevi in beli dan*.

poglavja izpostavlja naslovno dejstvo, da gre za opis enega dneva življenja: »Potem je pomislil, da je bil to prekleto klavrn dan. Popolnoma sprijen **dan življenja**« (Smole, *Črni* 44) (poudarila L. R.).⁴⁰ Takšna zaokroženost bralcu daje slutiti, da je to opis slehernega slikarjevega prostega dneva. Drugo poglavje (*Preostali čas dneva*) ima zelo podobno strukturo kot prvo: bralec spremlja prebujanje gledališke igralka Maruše in nato potek dneva do kosila, kjer se Maruša sreča s slikarjem. Zadnji stavki poglavja prav tako kot v prvem poglavju povzemajo naslov, bralcu pa signalizirajo, da bo Marušino popoldne najverjetneje potekalo tako kot vedno – v družbi s slikarjem: »Zagledala ga je, kako se je skozi steklo kozarca v izredni razsežnosti, vzpet daleč naprej in v neznano, od prevelike teže usločil **preostali čas dneva**.« (Smole, *Črni* 85). Tretje poglavje (*Radosti in tegobe malega šepetalca*) predstavi šepetalca in njegove blodnje, konča pa se s šepetalčevim obiskom pri Maruši, ki se ne odziva. V četrtem (*Konec dneva*) in petem poglavju (*Naslednji dan*), ki se ponovno začne s prebujanjem, bralec spet spremlja slikarja: njegovo notranjo razklanost, ki je prikazana s pomočjo toka zavesti, novico o Marušini smrti in obisk pri šepetalcu v zdravilišču. Zaključek četrtega poglavja se nanaša tako na naslov poglavja (parafrazirano): »Ko sta prišla do hiše, je že skoraj **padel mrak**.« (Smole, *Črni* 168), še bolj očitno pa napoveduje naslednje, tj. zadnje poglavje: »Je pa seveda še zmerom dopuščal obilo možnosti za **svetlobo naslednjega dne**.« (Smole, *Črni* 168).

Kompozicijska zaokroženost se torej kaže ne ravni poglavij: vsako poglavje je celota zase, vsako predstavlja življenje, kot ga vidi eden izmed junakov (Maruša, šepetalec in slikar, s čigar gledišča spremljamo kar tri poglavja), hkrati pa so vsa poglavja povezana med seboj, in sicer z junaki, dogajalnimi prostori, pa tudi dogajalnim časom (nekaj dni, tretje in četrto poglavje iz dveh gledišč predstavljata vzporedni čas). Notranje so zaokrožena tako, da se konec poglavja največkrat navezuje na naslov tega istega poglavja, prvo, drugo in peto poglavje pa zbujajo pozornost tudi s podobno zasnovo. Vsa tri se začenjajo s prebujanjem junaka, prvo in zadnje ga opisujeta s skoraj identičnimi besedami in s tem vzpostavljata občutek dnevne rutine: »Ura je bila čez deveto, toda svetloba, ki je predrila zlepljene in toge veke, je bila medla in neodločna; urno in z olajšanjem je pomislil, da je brez dvoma mnogo prezgodaj.« (prvo poglavje) (Smole, *Črni* 11) in »Ura je bila čez deveto, toda svetloba, ki je predrila zlepljene in toge veke, je bila medla in neodločna. Najprej je pomislil, da je brez dvoma mnogo prezgodaj,« (peto poglavje) (Smole, *Črni* 171). Tudi naslovi poglavij (z izjemo tretjega) skupaj tvorijo zaokroženo celoto:

⁴⁰ Vse poudarjene dele citatov, ki se bodo pojavili v nadaljevanju opisa kompozicije romana, sem izpostavila avtorica disertacije. Da ne bi po nepotrebnem razbijala citatov s pripisi, v nadaljevanju tega med besedilom ne bom navajala.

najprej opišejo en dan v celoti, nato po delih, na koncu pa preidejo na naslednji dan (*En dan življenja – Preostali čas dneva – Konec dneva – Naslednji dan*). Vzpostavljena je neke vrste cikličnost, bralec dobi občutek, da se ti dnevi ponavljajo v nedogled. Čeprav je dejansko predstavljenih le nekaj dni iz življenja protagonistov, kompozicija časa daje občutek, da se ti dnevi ponavljajo že dolga leta (kot izvemo, zveza slikarja in Maruše zares traja že več let in vse kaže na to, da je že vsa ta leta ravno tako brezupna, kot je v opisanih dnevih). »Naslednji« dan, opisan v zadnjem poglavju, sicer za slikarja nakazuje možnost spremembe ustaljenega, brezizhodnega, predvsem pa pasivnega življenja, vendar pa lahko bralec v dejanske spremembe upravičeno dvomi, saj se slikar kljub doživetjem na podežlju vrača v mesto, ki je očitno tudi eden izmed krivcev njegove pasivnosti, ostaja pa samo še njegova želja: »O, naj ostane to v meni ... kakor koli že ... samo naj ostane v meni.« (Smole, *Črni* 203).

Jezik

Jezik romana *Črni dnevi in beli dan* je po zunanjem slogu zelo barvit in poetičen,⁴¹ poln retoričnih figur.⁴² Poleg tega, da je pomemben v stilističnem smislu, pa način govora in izbira besedišča tudi opredeljuje junake. Kos (*Opombe* 400) ugotavlja, da jezik romana »s svojo gibkostjo, uglajenostjo, z nekakšno lahkotno preciznostjo [...] na neki način nadomešča karakterizacijo oseb v romanu, ki bi bila po avtorjevi optiki sicer nedostopna.« V govoru junakov na eni strani opaža pogosto rabo prislovov, ki označujejo nedoločenost (neka, nekoliko, malce) ali negotovost (komaj, domala, skorajda), na drugi pa besede, ki izražajo trdnost stališč (do skrajnosti, popolnoma, kar se da, čez mero, kar najbolj). Takšna izbira besed poudarja omahljivost ali odločnost junakov, za obe rabi pa Kos meni, da imata komični učinek. Zanimivo je, da se jezikovna karakterizacija najizraziteje kaže pri gospodu Antonu, ki se poslužuje pretirano izumetničene govorice in izbira besede, ki stopnjujejo njegovo nenavadno, celo groteskno podobo.

⁴¹ Kos (Smole, *Opombe* 416) je mnenja, da se roman na mnogih mestih približuje poetični prozi.

⁴² Nekatere izmed zanimivejših retoričnih figur (v oklepaju so navedene številke strani): oksimoron: »sinoči sem bila čudovito zanič« (Smole, *Črni* 33); »zrasel je v svojo običajno pičlo velikost« (80); stopnjevanje: »tako blizu blizu preblizu« (93); tautologija (ali celo stopnjevanje): »dalja v daljavi« (82); onomatopoija: »pok-pok-pok-pok« (96); personifikacija (ki je hkrati tudi ponavljanje, saj se enak stavek še enkrat pojavi nekaj strani naprej): »Stresel je z glavo in odpodil misel. Kar sfrčala je od njega. Najbrž je padla v lužo na oni strani ceste.« (159, 160).

4.2.2 Sinteza: Junak v romanu *Črni dnevi in beli dan*

Junak v romanu *Črni dnevi in beli dan* vizualno ni natančno okarakteriziran, pomembna ni niti njegova osebna zgodovina, ga pa opredeljuje dogajalni (življenjski) prostor, v katerem se odraža njegov značaj. Prostor junaka omejuje, hrepenenje po spremembi prostora in nezmožnost realizacije te želje pa kaže na njegovo notranjo razcepljenost, apatijo in velik strah pred samoto. Čas junak zaznava subjektivno, realni čas zanj ni bistven, pravzaprav je v njem izgubljen, kar pa samo poudarja njegovo notranjo praznino, ki je ne more zapolniti niti umetnost, s katero se ukvarja. Glavno dogajanje romana je zgoščeno v junakovi zavesti, zunanje akcije je v romanu malo, pa tudi če se kaj zgodi (Marušina smrt), je to posredovano skozi junakov tok zavesti in ne skozi objektivni opis. Pravih dogodkov junak torej ne doživlja, posamezne pripetljaje vidi subjektivno, tako kot tudi sebe in svojo okolico. Njegovo videnje sebe in drugih ter podoba prostora se spreminjata glede na individualno duševno stanje, posledično bralec junaku ne more popolnoma »zaupati«, zanesljive in objektivne resnice o njem in o dogajanju ni. Se pa junak romana z vprašanjem o resnici neprestano ukvarja, sprašuje se, če je resničnost sploh resnična. Ker v to dvomi, se realnemu življenju raje izogiba s sanjarjenjem v polsnu, fantazmagorijo, ki mu omogoča odhod v drugi svet. Razklanost med resničnostjo in željo, ki zaznamuje njegovo vsakdanjost in je tudi njegova glavna skrb, občuti kot nasprotje med telesom/srcem in razumom, to pa doživlja kot večni občutek nepotešenosti. V njegovem življenju ni prisotna transcendenca, višji smisel ali posebna vrednota, zaradi katere bi lahko osmisлил življenje, ostaja zgolj hrepenenje. Je pa zato junak kriv, v sebi nosi neko nedoločeno krivdo (kriv brez krivde?), s katero naj bi bil zaznamovan vsak posameznik, kar še povečuje brezizhodnost položaja. Morebitno prerojenje in vera v smisel življenja se za junaka (slikarja) nakaže v situaciji, ko po sili razmer zapusti svoj običajen življenjski prostor. Vendar pa vrnitev v mesto zanj najverjetneje pomeni vrnitev v samoto in k razcepljenosti med resničnostjo in hrepenenjem.

V romanu *Črni dnevi in beli dan* se torej junak spopada s temeljnimi eksistencialističnimi občutki, ki sta jih v literaturi izpostavila Sartre in Camus, zgoščeno pa jih navaja Berger (Smole, *Opombe* 394): samotnost in tujost sredi praznega sveta, nezmožnost pristnega komuniciranja, izgubljenost, občutje nesmiselnega in brezizhodno ponavljajočega se bivanja. Temu občutju se zoperstavlja samo zadnje (estetsko manj prepričljivo) poglavje romana, ki predstavlja poskus vzpostavitve vere v življenje. Eksistencialna tematika in modernistična forma, ki se kaže v

posredovanju zgodbe skozi tok zavesti, prikazovanju dogajanja skozi več gledišč, odsotnosti pravega dogodka, zato pa prikazovanju stanj in pripetljajev večih (glavnih) junakov, odsotnosti transcendence in zanesljive resničnosti, podkrepljeni z ironijo in poetičnostjo, romanu *Črni dnevi in beli dan* prinašajo mesto – z besedami Kosa (Smole, *Opombe* 409) – »prvega modernega povojnega romana slovenskega romanopisja«.

4.3 Boštjan Hladnik: *Ples v dežju*

Boštjan Hladnik se je rodil leta 1929 v Kranju, umrl pa je leta 2006 v Ljubljani. Po študiju režije na Akademiji za igralsko umetnost v Ljubljani je odšel na študijsko izpopolnjevanje v Pariz, kjer je kot asistent sodeloval pri snemanju filmov novovalovskega režiserja Clauda Chabrola. Po vrnitvi iz Francije je posnel film *Ples v dežju*, kasneje pa številne druge, med katerimi velja omeniti *Maškarado* iz leta 1971, tj. film, posnet po scenariju Vitomila Zupana. Hladnikova inovativnost in drznost v filmski formi je pomenila radikalen odklon od tradicionalne filmske pripovedi petdesetih in šestdesetih let 20. stoletja in je s tem slovenski film bolj približala evropskim filmskim smernicam. (Vrdlovec, *Ples* 119 in Zorman 135–142).

Ples v dežju,⁴³ filmska priredba Smoletovega dela *Črni dnevi in beli dan*, je bil premierno predvajan leta 1961, torej že tri leta po prvi knjižni izdaji romana. Hladnik je bil po vrnitvi iz Pariza presenečen nad melanholičnostjo takratnega vzdušja v Ljubljani, zato je v adaptaciji dela, ki mu ga je v branje priporočal prijatelj Taras Kermauner, izrazil nezadovoljstvo z mračno atmosfero v mestu. V enem izmed intervjujev pravi:

»Veste, ko sem prišel iz Pariza, sem najprej zavil v kavarno Union. In tu je bilo grozno, vse tako zanikrno, umazano, brezupno. Peter Božič je bil tam in nek partizan je v kotu ves pijan nekaj tulil. Skratka, vse je bilo tako grozljivo in turobno, da sem enostavno naredil ta film kot neke vrste protest zoper to življenje tu ... To je v bistvu črn film, saj tisti ples na koncu ni nobena svetla točka, odplešeta v temo, in hkrati kritičen film, zoper to vzdušje pri nas.« (Vrdlovec, *Ples* 112).

Takratna slovenska filmska javnost je od Hladnikovega filma, prvega po njegovem pariškem študijskem obdobju, pričakovala veliko, na koncu pa je bila nad *Plesom v dežju* precej razočarana.⁴⁴ Kritiki so filmu očitali preveliko osredotočenost na formalno plat in premalo vsebine, obregali so se ob idejno praznost, mračnost, nedomačnost, brezup, ki naj bi prevečali

⁴³ Scenarij: Boštjan Hladnik, direktor fotografije: Janez Kališnik, glasba: Bojan Adamič, scenografija: Niko Matul, kostumografija: Nada Souvan, maska: Saveta Kovač, Lea Hočevnar, zvok: Herman Kokove, montaža: Kleopatra Harisijades, igralci (glavne vloge): Duša Počkaj (Maruša), Miha Baloh (Peter), Rado Nakrst (Anton), Ali Raner (šepetalec), Joža Zupan (Magda), produkcija: Triglav film, direktor filma: Dušan Povh. (Rugelj 58). Schmidt (*Opombe* 443) opozarja, da je scenarij za film napisal Dominik Smole po svojem romanu *Črni dnevi in beli dan* in ne Boštjan Hladnik, kot je to pogosto navedeno (tudi v navedenem viru), saj Hladnik nikoli ni pisal scenarijev, ampak neposredno snemalne knjige.

⁴⁴ Zanimiv je podatek o odzivu gledalcev na film: Hladniku so ob premieri v kinu Union v glavo zalučali pivovsko steklenico. Tudi na puljskem filmskem festivalu je bil film izžvižgan, kljub temu pa je hrvaška in srbska kritika o njem pisala bolj pozitivno kot slovenska. (Schmidt, *Opombe* 442, 469 in Vrdlovec, *Ples* 112).

film in takratno družbo po nepotrebnem navdajali s pesimizmom (Vrdlovec, *Ples* 7–11). Sodobna kritika si je edina, da je *Ples v dežju* – film, ki je na slovenska tla uvedel filmski modernizem⁴⁵ – oblikovna in tudi siceršnja mojstrovina, zato so ga nekateri filmski kritiki razglasili za najboljši slovenski film »vseh časov«.

Filmska adaptacija v primerjavi z literarnim izvirnikom ohranja vse glavne like, od stranskih poudari vlogo Marte in doda zaljubljeni par. Romaneska pripoved je v filmu nekoliko prerazporejena, poleg nekaterih manjših pripetljajev (na primer slikarjevo prerekanje z voznikom tramvaja, prepiri z natakarnjem), je v adaptaciji izpuščen zadnji del (zadnje poglavje romana), torej slikarjev obisk šepetalca v zdravilišču in njegovo vračanje v mesto. Adaptacija bolj izpostavlja Marušino tragiko in smrt, lik gospoda Antona, ki dobi ekspresionistično podobo, voajerizem in erotično tematiko. Kot ugotavlja Vladimir Kralj v oceni filma (Schmidt, *Opombe* 464–469), se je Hladnik odmaknil od literarnega izvirnika oziroma literature in njenih konvencij pripovedovanja. S tem je zgodbo preko filmskega jezika uspešno prelil na platno, pri čemer je, kljub vsebinskim odmikom, s formalnimi prijemi uspel prikazati to, »kar izpoveduje literarna predloga sama: zbežanost, eksistenčni strah, odtujenost današnjega človeka« (467).

4.3.1 Analiza filma

Junaki: Zatekanje v sanje

Slikarja Petra gledalec v uvodni sekvenci spozna skozi oči njegove ljubice Magde, v t. i. subjektivnem kadru. Peter se nahaja v svoji najemniški, podstrešni sobi, leži v postelji, na kolenih drži nekakšen zvezek. V naslednjih kadrih se izkaže, da gre za risalni blok, v katerega Peter skicira prazno ulico, ki je ob vsaki strani in na koncu zaprta s hišami. Petrova soba je razmetana, v spodnjem desnem kotu kadra so vidne prazne steklenice, stene pa so polepljene z različnimi podobami žensk. Luč, ki sveti nad Petrovo posteljo, je prikrita s časopisom, na nočni omarici pa je poleg knjige, sveče in cigaret še radio. V ozadju se razlega glasba (po Vrdlovcu⁴⁶

⁴⁵ Vrdlovec (*Ples* 10) in Zormanova (141) navajata naslednje značilnosti, ki definirajo modernistični film: formiranje čistih optičnih in čistih zvočnih situacij, osredotočenost na prikazovanje vizije in manj na prikazovanje akcije, stapljanje realnega in imaginarnega, fizičnega in mentalnega, prikazovanje notranjih stanj in časa ter subjektivizacija pripovedi.

⁴⁶ Vrdlovec je v knjigi *Ples v dežju, analiza filma Boštjana Hladnika* opravil natančno razčlenitev filma. V izogib morebitnemu vplivu njegovih rezultatov na pričujočo raziskavo, ki želi biti pri obravnavi izbrane problematike

»jazzy« glasba). V naslednjih kadrih opazimo, da je soba polna različnih slikarskih skic in kiparskih osnutkov, predhodni kadri pa nakazujejo, da je dostop do Petrove sobe mogoč samo skozi drugo sobo, torej je treba prestopiti dvojna vrata, izmed katerih je na vratih Petrove sobe dobro vidna precej velika špranja. Na notranji strani teh vrat je prilepljena risba (Vrdlovec jo označi kot »picassojevsko risbo Don Kihota«).



Slika 1: Slikar Peter

Prva podoba junaka vsebuje številne detajle, ki opredeljujejo slikarjev način življenja in njegova hrepenenja, vendar nekatere izmed njih gledalec lahko prepozna šele naknadno. Na podlagi celotnega filma (pa tudi prebranega literarnega izvirnika) gledalec retrospektivno interpretira podobe žensk na steni kot Petrovo iskanje tiste prave, ki pa ni nujno niti fizična niti ženska. To potrjuje skica prazne ulice, ki je pravzaprav Petrova fantazma poti do nedosežne ženske (želje, hrepenenja po smislu) in je v nadaljevanju filma konkretizirana v sekvenci teka po ulici proti zastrtemu oknu. Dejstvo, da si slikar na nek način sobo deli z gospodom Antonom, ki ga tudi večkrat opazuje skozi špranjo na vratih, poudarja temo nadzorovanja in Petrove »nesvobode«, temo ki je prisotna skozi celoten film. Risba na vratih Petrove sobe ima, kot ugotavlja Vrdlovec (*Ples*, 67), funkcijo označevalca prav teh in ne kakšnih drugih vrat, je »identifikacijsko znamenje«, saj so to – kot se izkaže v naslednjih prizorih – prav posebna vrata skozi katera Peter in Maruša v svojih blodnjah prehajata iz realnosti v fantazmo: Peter na ulico, ki vodi k nedosežni ženski, Maruša pa na železniško postajo, od koder se bo odpeljala domov.

neodvisna, je analiza namerno izvedena brez predhodnega poznavanja Vrdlovčeve interpretacije. Šele naknadno primerjam in po potrebi dopolnjujem rezultate analize z Vrdlovčevimi dognanji in mestoma uporabljam njegovo terminologijo oziroma se sklicujem na nekatere rezultate njegove analize.

Maruša rdečelaska se prvič pojavi na prostem, ko dohiti gospoda Antona (to je edinkrat, da kdo preseneti Antona, v vseh naslednjih prizorih je on tisti, ki opazuje in s svojo nenadno pojavo preseneča ostale, najbolj nepričakovano ravno Marušo, ko se prebudi v Petrovi postelji) in se z njim sprehodi ob Ljubljani. Maruša je sprva nasmejana, vendar se kmalu zresni, ko jo Anton povpraša o njenem odnosu s Petrom. Nato Maruša odhiti v gledališče na vajo za predstavo, ki, kot pravi, »zaudarja po naftalinu«, na vajah pa se vsi sodelujoči »prisrčno dolgočasijo«.

Filmska podoba gospoda Antona je ekspresionistična.⁴⁷ Gledalec ga najprej »spozna« samo preko glasu iz *offa*, ki prihaja iz sobe, v katero je vstopil Peter, ter slike kamere, ki zaokroži po njegovi sobi in pokaže aktovko v omari, strašljivo uro z okostnjakoma, ki bije, ob polni uri pa okostnjaka udarjata na gong, keramično figuro gole ženske z otrokom, čajnik in črn dežnik v kotu. Nenavadno je, da krožno gibanje kamere ne ujame podobe gospoda Antona, kot bi se po logiki moralo zgoditi, ampak se vrne nazaj k Petru. Vrdlovec (*Ples* 72, 73) piše, da je to »slepilno gibanje kamere, ki se je z zasukom domnevno podala iskati vir glasu, pokazala pa je le posamezne predmete – kot da bi z njimi metonimizirala (aktovka) in metaforizirala (ura s skeletoma) skrivnega nosilca glasu – ter se na "nemogoč" način vrnila k Petru.« Šele po tem nenavadnem avdiovizualnem opisu gledalec prvič zagleda gospoda Antona, ki v roki drži umetelno vazo, darilo, ki ga je prejel od Magde. Anton sprva sicer izgleda kot prijazen starejši gospod, upokojenec, ki še vedno opravlja nekatere zavarovalniške posle. Kljub temu vizualna predstavitev Antonovega bivalnega prostora, nenavadni predmeti v njegovi sobi, njegov način govora in izbira besed, predvsem pa njegova podoba in obrazna mimika, že na začetku filma vzbujajo občutek, da gre za nenavaden lik.

Domneva o nenavadnosti lika gospoda Antona se potrjuje skozi celoten film. Vlogo opazovalca oziroma nadzornika, ki jo je Anton dobil že v prvi sekvenci, obdrži vse do konca. Skrit za časopisom prisluškuje Petru pri brivcu, nato opreza za Petrom in Marušo v gostilni, potuhnjen za drevesom opazuje Marušo in šepetalca. Motiv njegovega zasledovanja je morebiti maščevanje Petru zaradi njegove zveze z Magdo, vendar Anton tega nikjer eksplicitno ne omeni ali načrtuje, zato gledalec ne more biti popolnoma prepričan. Delno na to razlago napeljujejo njegove dvoumne izjave. Potem, ko mu Peter izda, da je Magda »navadna cipa«, Anton precej

⁴⁷ Hladnik je dobro poznal nemški ekspresionizem. V enem od intervjujev je rekel, da je v njegovih filmih veliko vplivov ekspresionističnega filma, ter da mu je všeč »če je v filmu tudi malo fantastike, če je vse skupaj skrivnostno, bizarno, nenavadno« (Vrdlovec, *Ples* 105–115). Vpliv ekspresionizma je pri liku gospoda Antona dobro viden.

ogorčen odide rekoč: »Nekateri mi še niso poravnali računov.« Vseskozi tudi namiguje na čudne stvari, ki se utegnejo zgoditi. Maruši v sekvenci, kjer jo prebudi in se do nje obnaša skrajno nenavadno, pravi: »Bal sem se, da bi se zgodilo kaj nepričakovanega, kaj nenavadnega. Da, močno sem se bal, ker se človeku lahko vendarle pripeti kaj nenavadnega. To se ne bi zgodilo prvič.« Grozljivost povečuje nenavadno gibanje kamere, snemalni koti in predmeti, ki se pojavijo kot del mizanscene, še posebej britev. Vendar Anton britve ne uporabi, ampak nenadoma izgine, tako da njegov namen ostaja nepojasnen. Kasneje, ko Peter išče Marušo po mestu, Anton sprašuje: »Ali smem z vami? Mislim, da prihaja moj čas.« Maščevalnost gospoda Antona se izkaže na koncu, ko je Maruša že mrtva, Anton pa namerava ubiti Petra: »Zdaj pa še ti. Slednjič vendarle.«



Slika 2: Ekspresionistična podoba gospoda Antona

Antonov lik pravzaprav spominja na lik iz kriminalnega filma, vendar ga lahko gledalec interpretira tudi v prenesenem pomenu. Vrdlovec (*Ples*, 22–25), ki se pri analizi opira na psihoanalizo, meni, da gospod Anton predstavlja Petrovo nezavednost, ima torej funkcijo Petrovega zlega Nadjaza, prehodni prostor, v katerem stanuje gospod Anton, pa je po tej razlagi »prava ropotarnica Petrovega nezavednega«. Antonov poskus uboja Maruše v jutru, ko se Maruša prebudi v Petrovi postelji, je pravzaprav Petrova nezavedna zločinska želja, napoved Marušine smrti, ki jo zares v veliki meri povzroči slikar, vendar ne z ostro britvijo, ampak z »ostrimi« besedami.

Lik nadzornika Antona je mogoče razlagati tudi kot posredno tematiziranje političnega nadzora sumljivih posameznikov – kar slikar Peter in igralka Maruša kot umetnika (oziroma osebi, ki

to želita biti) in nezadovoljneža z življenjem gotovo sta – ki je bil v šestdesetih letih 20. stoletja pogost pojav.

Notranji monolog v filmu *Ples v dežju* je najpogosteje posredovan preko subjektivnega glasu, t. i. glasu iz *offa* (glas čez sliko/*voice-over*), ki je v sliki nakazan (junak premika ustnice) ali pa ne. Ko gospod Anton razmišlja o Magdi in si želi, da bi ga »ugonobila,« glas iz *offa* razkriva njegove misli: »da bi enkrat nekaj doživel ... ali ne bi bilo prečudovito, da bi me ugonobila«. Prav tako glas iz *offa* posreduje Marušine misli pred samomorom.

Junaki, razen gospoda Antona, skozi zunanji ali notranji monolog pogosto prehajajo v blodnje. Prehod med realnostjo in fantazmo je tekoč in največkrat ni eksplicitno nakazan z vizualnimi sredstvi, kot so na primer meglice. V sekvenci, ko se Peter spominja svojega deškega opazovanja spolnega akta, gledalca v dogodek iz otroštva najprej vpelje s tem, da Antonu pripoveduje o spominu, takoj nato pa se kar v njuni sobi pojavi deček in drevo. Ko deček spleza na drevo, gledalec z očmi Petra podoživi prizor iz otroških let, pri čemer zvok – zavijanje vetra – poudarja, kakšen »vihar« in zmedo videno povzroča v dečkovi glavi. Anton sicer posluša o tem spominu, vendar ga ne vidi in sliši skozi Petrovo zavest tako kot gledalec.

Mejo med realnim in sanjskim v primeru Petrovih blodenj o nedoseženi ženski in Marušinih sanj o vrnitvi na podeželje predstavljajo vrata Petrove sobe, tista, na katerih je nalepljena risba, in na katerih zeva velika špranja. Vrnitev iz blodenj v realnost pa povzroči nek zunanji dražljaj, največkrat zvok. V vseh treh primerih, ko se pojavi takšen prehod, protagonist vstane iz postelje, se približa tem vratom in ko jih odpre, stopi neposredno v svojo blodnjo: Peter, oblečen v pižamo se znajde na dežju, na ulici, ki vodi do okna, na katerem je iz profila vidna senca ženske figure, ki z gestami vabi nekoga k sebi. Peter si s čela obriše kaplje dežja, pri tem pa kader z montažnim rezom preide nazaj v Petrovo sobo, kjer si slikar prav tako obriše čelo in se prebudi iz blodenj. Enako se zgodi pri drugi tovrstni blodnji: Peter vanjo ponovno prestopi skozi vrata svoje sobe, sekvenca pa se zaključi, ko Petra iz misli prebudijo kriki otrok v razredu. Njegova fantazma torej ni samo sanjska, ampak se neprestano pojavlja tudi v njegovih mislih.

Maruša v svojih sanjah vstane iz postelje, pograbi kovček in skozi vrata vstopi neposredno na železniško postajo, nato pa se že znajde na deželi. V realnost jo počasi vrne močno trkanje na taista vrata (trkanje smrti na vrata?), ki se sprva nahajajo sredi narave. Nato pa se z montažnim rezom slika vrne v Petrovo sobo. Kot ugotavlja Vrdlovec (*Ples* 70, 71), Hladnik pri realizaciji

vhoda v sanjski svet namenoma ni uporabil montažnega reza, ampak je prehod iz postelje skozi vrata na ulico kontinuiran in tako bolj »realističen«. Hladnik je pri tem upošteval Bazinovsko »prepoved montaže«, načelo torej, da se odločilne sekvence snema neprekinjeno, brez montažnih rezov, s čimer se ohranja učinek kontinuiranosti. Se pa montažni rez pojavi pri vrnitvi v realni svet, ki je zato še toliko bolj kruta.



Slika 3: Vrata Petrove sobe

Zelo zanimiv je tudi prehod iz resničnosti v Marušino zavest potem, ko jo odpustijo iz gledališča. Maruša žalostna sloni ob zidu in razmišlja (glas iz *offa*). Ko jo obsije sonce in se zagleda v deklice, ki v igri izdelujejo obleko, se spomni, da mora k šivilji, da bi bila tudi sama lepa. V tem trenutku kamera potuje po stavbi mimo vhoda (vrat) do otrok, ki se igrajo, nato pa Marušo montažni rez »preseli« k šivilji, nekoliko kasneje pa jo, oblečeno v čudovito obleko, opazujemo med sprehodom po ulicah. Za razliko od vhoda v sanje, kjer se pojavi montažni rez, je prehod nazaj v resničnost kontinuiran, torej brez montažnega reza. Maruša se sprehodi mimo otrok, kamera se spet ustavi pri deklicah, nato pa počasi preide preko stavbe (ponovno vrata) do Maruše, tokrat že »realne«, ki še vedno sloni ob steni. Iz sanjarjenja jo prikličče šepetalec, ki ji nekoliko kasneje očita, da je »bila kakor iz onega sveta.«

Tudi prikaz šepetalčevega notranjega prehoda iz realnosti v sanjarjenje je kontinuiran. Šepetalec med sprehodom po dežju podoživlja pripetljaje prejšnjega dne (z natakajem, ki ga vidi na ulici, se »sprehodi« po spominu na prejšnji večer), nato pa se odloči, da bo obiskal Marušo. Nekoliko kasneje gledalec spremlja ta šepetalčev obisk. Marušina soba je razkošna, ona pa je upodobljena kot princesa, zato lahko sklepa, da gre za šepetalčevo sanjarjenje. Med

sekvenco šepetalčevega sprehoda po dežju in sanjskega obiska pri Maruši je umeščen del sekvence iz gostilne s Petrovim monologom, kar nakazuje na časovno vzporednost obeh polzavednih dogodkov.

Melanholična atmosfera v mestu je podana tudi skozi zvok. Ponoči se tako na primer v gostilni razlega nostalgичna in žalostna pesem *Kje so tiste stezice*, zamišljena, molčeča in odtujena Peter in Maruša sedita za gostilniško mizo, pri čemer se zdi, da glasba odseva dogajanje v zavesti od življenja izmučene Maruše.

Kronotop: Ujetost v neznosno mestno življenje

Dogajalni prostor v *Plesu v dežju* je, tako kot v literarnem izvirniku, večinoma omejen na mestne ulice, gostilne, kavarne in sobe junakov. Pomembno semantično vlogo v filmu imajo prehodni prostori in objekti. Dejstvo, da je Petrova soba povezana z Antonovo, pomeni omejitev njegove intime, hkrati pa Antonu ponuja možnost nadzorovanja skozi špranjo v vratih. Tudi celotna stavba, v kateri živi slikar, je prostor, ki človeku omejuje svobodo, saj – z besedami gospoda Antona – »vsa stanovanja preže«.



Slika 4: Maruša na podeželju

Maruša si vseskozi želi odhoda v naravo, torej v odprt prostor, ki se v filmu pojavi samo v dveh primerih: ob njenem sanjskem odhodu na podeželje in izletu v park. Prostor (podeželje) je v Marušinih sanjah prikazan kot nasprotje mestnega prostora – je popolnoma odprt, samo v

daljavi ga zamejujejo zasnežene gore. Kader je posnet v daljnem planu, neomejenost prostora pa še dodatno zaznamuje Marušin »sprehod« po horizontu. Odprtost in idiličnost prostora simbolizira Marušino videnje vrnitve na podeželje, kjer bi bila, po njenem prepričanju, spet svobodna in brezskrbna in seveda namiguje na popolno nasprotje med življenjem na deželi in v mestu.

Drugi, delni odhod iz mestnega prostora (delni zato, ker je park del mesta), se zgodi v sekvenci, ko Maruša in šepetalec odideta na sprehod v park. Tokrat je odprt prostor realen, ne sanjski, ponovno pa definira Marušo kot osebnost. V kadru, za Marušo in šepetalcem, se pojavijo gospod s psom, starejša gospa z vozičkom, mlada mamica z vozičkom in fant s šopkom v roki. Stranske osebe lahko gledalca asociirajo na zaljubljenost, ljubezen, materinstvo, srečo, harmonijo, torej vse to, kar bi Maruša pri svojih letih že lahko imela, če bi živela »normalno« življenje. Vendar je Maruša drugačna, na kar namiguje tudi gibanje. Vsi se sprehajajo po parku, njihovo gibanje je umirjeno, poteka iz leve strani kadra proti desni, Maruša pa se odloči, da mora nazaj v mesto, zato v teku zapusti park. Usodnost njene odločitve poudarja zvočna plast: dokler je Maruša še v parku s šepetalcem, sliko spremlja ptičje žvrgolenje. V trenutku odločitve o vrnitvi v mesto, ker jo tam mogoče čaka Peter, pa začne skovikati sova, po ljudskem izročilu znanilka smrti. Skovikanje se ob Marušinem teku in s tem približevanju mestu samo še stopnjuje.

Pomemben detajl v *Plesu v dežju* so vrata, za katera Bazin pravi, da so »ključni objekt« filmov (Vrdlovec, *Ples* 22). Vrata Petrove sobe, ki so že bila opisana v kontekstu prehajanja v sanje, imajo torej večplastno funkcijo. Fizično razmejujejo dva prostora, Petrovo in Antonovo sobo, s čimer naj bi slikarju podeljevala zasebnost. Vendar pa velika špranja na vratih intimne ne zagotavlja, nasprotno, skozi odprtino je omogočeno Antonovo vdiranje v Petrovo zasebno življenje. To tudi niso navadna vrata, ki bi vodila neposredno na hodnik, ampak so vrata, ki vodijo najprej v Antonovo sobo, šele potem na stopnišče. Hkrati pa so to tudi sanjska vrata, ki vodijo neposredno v fantazmo, ali pomenijo vrnitev v realni svet.

Usodnost dogodkov *Plesa v dežju* se tudi ob koncu filma odraža v prostoru. Mrtvo Marušo policisti kot lutko odnesejo po stopnicah navzdol, so kakor predstavniki smrti, ki svojo žrtev odvede v globino. Tudi Petrova zgodba se konča tragično: zaljubljeni par odpleše v globino ulice, v temo.



Slika 5: Mrtvo Marušo odnesejo po stopnicah

Osnovna časovna linija filma *Ples v dežju* je linearna: začne se z večerom, ki ga Peter preživi z Magdo, nadaljuje z naslednjim dnevom (Maruša na poti v gledališče, Peter v brivnici, skupno kosilo, Peter v kinu, Maruša in šepetalec v parku, ponočevanje v gostilnah) in nato še naslednjim, ki predstavlja Marušin zadnji dan (jutro v Petrovi postelji, gledališče, kosilo, samomor). Linearni časovni okvir torej obsega dva dneva in en večer.

Petrov sanjski motiv iskanja nedosežne zvezde v čas uvaja cikličnost, saj slikar večkrat podoživlja isto blodnjo, v kateri se vedno znova bliža skrivnostni ženski za zaveso, nikoli pa je ne doseže. Kot neke vrste prolepso je mogoče označiti končno sekvenco. Peter odide v globino temne ulice, za njim pa odpleše zaljubljeni par. Slikarjevo življenje v prihodnosti najbrž ne bo pretirano svetlo, vendar pa nedoločeno hrepenenje, ki ga pooseblja mladi par, odhaja za njim.

Zvok in slika

Zvok v filmu *Ples v dežju* največkrat napoveduje ali poudarja usodnost dogodkov: melanholično petje pesmi *Kje so tiste* stezice; grozljivo lajanje psov, ki spremlja prihod Maruše in Petra v njegovo sobo; skovikanje sove ob Marušinem teku iz parka nazaj v mesto ter neprestano padanje dežja, torej šum vode vse od takrat, ko Maruša ponovno vstopi v gostilno (čeprav se je še dopoldne odločila, da bo na kosilo odšla drugam), do samomora in končnega Petrovega odhoda v temo.

Pomembno vizualno vlogo v filmu imajo detajli, na primer britev, ki se v filmu večkrat pojavi, med drugimi ob lutki punčke, ki jo zagleda Peter v zapuščeni hiši. Kasneje, tik pred Marušinim samomorom, gledalec podobno punčko opazi v igralkinem stanovanju. Detajli so v kadrih poudarjeni, ne pa tudi pojasnjeni, zato jih gledalec lahko interpretira na različne načine.

Zanimiv lik simbol je mladi, zaljubljeni par. Dekle in fant se v filmu ob glavnih junakih pojavita kar dvanajstkrat,⁴⁸ kar kaže na to, da imata v filmu pomembno vlogo. Zaljubljeni par je kot iz drugega sveta (Vrdlovec ju poimenuje »angelski par«): njuni postavi in obraza spominjata na voščeni lutki, ne glede na vreme sta oblečena v lahna, poletna oblačila, na obrazu imata miren izraz, tesno sta objeta in si vseskozi izražata naklonjenost. Ob junaku se pojavljata v trenutkih, ko se v zavesti le-tega pojavi hrepenenje: par stoji za Antonom, ko ta razmišlja, kako bi bilo lepo, če bi ga ženska ugonobila; pojavita se na kmečkem vozu v Marušinih sanjah, potem ko ji voznik reče, da je vélika igralka, mlada in lepa, torej prav to, kar si Maruša želi; objeta za okensko šipo se pojavita po Petrovi izpovedi v gostilni, ko sklene, da bi rad nadaljeval zvezo z Marušo in tako dalje. Mladi par se torej v bližini junakov pojavlja v ključnih trenutkih, vendar pa junaki njune prisotnosti praviloma ne zaznajo. Opažena sta samo enkrat, v Marušini blodnji, ko se Maruša v prekrasni obleki »vrti« po mestu. Mladi par se poljublja na ulici, Maruša pa ju v mimohodu hrepeneče pogleda.

Tudi Vrdlovec (*Ples* 12–15) ugotavlja, da ima mladi par ključno funkcijo v filmu. Formalno predstavlja okvir filma, saj se pojavi tako v najavni špici kot tudi na samem koncu. Pomensko mu pripisuje več funkcij: angelski par bi lahko nadomeščal dobrega moža iz literarnega izvirnika, ki na koncu slikarju vlije nekaj upanja. Po drugi strani pa Vrdlovec par povezuje z nekim izginotjem, predstavljal naj bi to, kar junakom manjka v odnosih oziroma česar ne morejo doseči. S tem ko se pojavita že na začetku, ob Magdi, ki je »nosilka spolnosti«, pa naj bi – v primerjavi z literarnim izvirnikom – poudarjala tematiko erotike in spolnosti.

Glede na ugotovitve pričujoče raziskave menim, da zaljubljeni par predstavlja predvsem zavedno ali nezavedno željo glavnih junakov, to je hrepenenje po sprejetosti in ljubljenosti. Ker

⁴⁸ Vrdlovec (*Ples* 13) je v svoji analizi naštel devet (distribucijska različica filma) oziroma deset (originalna različica filma) pojavitev ljubezenskega para. Jasnega vzroka za razliko v naštetih pojavitvah nisem našla. Morda je razlika posledica dejstva, da je v okviru pričujoče raziskave uporabljena prenovljena različica filma iz leta 2006, ki bi ji ob digitalizaciji lahko dodali kakšen kader iz originalnega filmskega materiala, ali pa je Vrdlovec spregledal kakšno izmed manj očitnih pojavitev.

junaki niso dovolj močni, da bi izpolnili svoje želje, ki pa se z Marušino smrtjo tako ali tako razblinijo, na koncu tudi mladi par odpleše v temo.



Slika 6: Zaljubljeni par

4.3.2 Sinteza: Junak v filmu *Ples v dežju*

Zunanost in notranost junaka filma *Ples v dežju* se odražata v vseh plasteh filmskega medija, prikazani sta skozi sliko in zvok, prostor in čas, formo in vsebino. Zunanja podoba junaka je zaradi narave medija neposredno vizualno definirana, scenografija in zvočna plast (dialogi) dopolnjujejo informacije o junaku, njegovem poklicu in življenjskih navadah. Hladnikova adaptacija je posneta v modernističnem slogu, zato se tudi film v veliki meri osredotoča na zavest junaka. Misli junaka so posredovane preko glasu iz *offa*, še bolj pa se junakova odtujenost od sveta, razcepljenost in nesvoboda, ki ga determinira, odražata v dogajalnem in bivalnem prostoru ter prehajanju med realnim in sanjskim svetom.

Dvojnost kronotopa – mesto/vas – poudarja razklanost lika. Mesto je nekaj omejenega, obremenjenega s konvencijami, vas pa je idilično videna kot prostor svobode in navezanosti na naravo. Tudi bivalni prostor (soba) junaku ne ponuja zatočišča: bodisi je predaleč (Maruša) bodisi v njem nima prave intimnosti (Peter). Ker pa junak filma ni dovolj notranje močan, da bi spremenil svoj življenjski prostor, je edino, kar mu preostane, zatekanje v sanjski prostor. Fantazme postajajo čedalje pomembnejši del junakovega življenja, zato so prehodi vanje tekoči, čas v sanjskem prostoru pa zabrisan. Ko so vse vezi (četudi iluzorne), ki junaka še ohranjajo v

realnem svetu, prekinjene (Maruša, Peter – neizpolnjena kot umetnika, neizpolnjena v ljubezni), mu tudi sanjski prostor ne zadostuje več, zato odide na drug svet, stori samomor oziroma odide v temo.

Filmska adaptacija junakovo notranje hrepenenje izraža tudi s pomočjo lika simbola. Skrivnostni zaljubljeni par, ki se večkrat, vendar samo v izbranih trenutkih, pojavlja v kadru, lahko predstavlja personifikacijo junakovega hrepenenja. Junakova temnejša stran nezavednega, zli Nadjaz, pa se po nekaterih interpretacijah (Vrdlovec) odraža v ekspresionističnem liku gospoda Antona.

4.4 Vitomil Zupan: *Menuet za kitaro*

Vitomil Zupan se je rodil leta 1914 v Ljubljani, umrl pa je leta 1987 prav tako v Ljubljani. Po končanem šolanju je veliko potoval, v različnih deželah opravljal najrazličnejše poklice (mornar, pleskar, boksar, smučarski učitelj), se hkrati učil tujih jezikov in širil svoja obzorja. Med drugo svetovno vojno je najprej sodeloval z Osvobodilno fronto, leta 1943 pa se je priključil partizanom. Po vojni je sedem let preživel v zaporu (v obdobju med letoma 1945 in 1956), potem, ko je bil izpuščen, pa se je preživljal kot svobodni književnik.

Zupan je pisal prozo, poezijo, dramatiko, filmske scenarije, radijske in TV-igre, eseje in kritike. Njegova dela so vsebinsko in oblikovno sledila literarnim tokovom sodobne evropske literature, s tem pa bila nasprotna tedaj prevladujočim smerem v slovenski književnosti, zato so širšo in dokončno potrditev doživela šele v sedemdesetih letih 20. stoletja. Dandanes so v Zupanovem obširnem opusu nemara najbolj znana prozna dela, na primer *Potovanje na konec pomladi* (1972), *Klement* (1974), *Zasledovalec samega sebe* (1975), *Mrtva mlaka* (1976), *Igra s hudičevim repom* (1978). *Menuet za kitaro* skupaj z romanoma *Komedija človeškega tkiva* (1980) in *Levitan* (1982) tvori svojevrstno »vojno« trilogijo. (Berger 543–549).

Roman *Menuet za kitaro (na petindvajset strelav)* je bil prvič objavljen leta 1975, pet let zatem je bil že ponatisnjen in tudi preveden v druge jezike. Seveda je naletel na nekatere negativne kritike, med drugimi so mu očitali, da neverodostojno popisuje vojna dogajanja, nekateri pa so se zgražali nad preveč odkrito seksualnostjo. Vendar je resnejša literarna kritika delu namenila zelo pozitivne ocene. Marjan Dolgan (1976) je roman označil za »najboljše pripovedno delo o vojni, kar se jih je v zadnjem času pojavilo pri nas«, Taras Kermauner je v spremni besedi k romanu (1980) zapisal, »da sodi v vrh slovenske povojne literature«, Edvard Kocbek pa v pismu avtorju pravi, da je roman »čudovita poetizacija človekove usode«. (Berger 549–552).

Roman združuje lastnosti vojnega, pikaresknega in pustolovskega, razvojnega in deloma erotičnega romana in ima številne avtobiografske prvine. Govori o vojnih doživetjih partizana Jakoba Berganta - Berka: začne se z njegovim ilegalnim odhodom iz Ljubljane, nadaljuje z vojaškimi pohodi, hajkami, boji z Nemci, zaključi pa se s koncem vojne in smrtjo Berkovega prijatelja Antona. Berkovo pripovedovanje o vojni se izmenjuje s pripovedovanjem iz časovne perspektive trideset let starejšega protagonista, Jakoba Berganta, ki na oddihu v Španiji v družbi

nemškega znanca Josepha Bitterja podoživlja vojne dogodke. Pripoved ni usmerjena izključno na dogodke, ampak se v veliki meri osredotoča na razglabljanja o človeku in o ponavljajoči se zgodovini.

4.4.1 Analiza romana

Junaki: Spomin na vojno

Protagonista bralec spozna dvakrat: najprej kot mladega moškega s partizanskim imenom Berk in nato kot trideset let starejšega gospoda Jakoba Berganta.⁴⁹

Berk je duhovit in razgledan mladenič, skavt in športnik z veseljem do tveganja. Pred vstopom med partizane je opravljal različne poklice (mornar, igralec pokerja), veliko je potoval in se naučil tujih jezikov. Do žensk ima svojevrsten odnos: obožuje njihovo fizično podobo, obvlada zapeljevanje in ne zamudi nobene priložnosti, da bi jih spravil v posteljo. Vendar mu predstavljajo predvsem vir telesnega užitka, sicer pa ženske ne vidi kot kompetentne sogovornice. Berk se je od leta 1941 že »boril« v t. i. mestni gverili, leta 1943 pa se je prostovoljno javil med partizane. Kot ugotavlja, ima njegova družina dolgo vojaško preteklost: »Šest rodov nazaj pri nas ni umrl moški v postelji. Sami soldati, slave pa nobene.« (Zupan 49). Berkov pogled na življenje se v marsičem razlikuje od klasičnega. Njegova samosvojost in neposrednost – »direkten si ko nož« (Zupan 238), kot ga je opisal partizanski prijatelj Iztok – mu v vojski, kjer naj bi se prilagajal volji nadrejenih, prinašata težave. Kljub pritiskom, se ne želi politično opredeljevati. Živi za sedanjost, ne glede na to, kakšna je. Na zunaj dela »vtis velike gotovosti, samozavesti in celo domišljavosti« (Zupan 100), vendar veliko razmišlja o sebi, ljudeh in svetu, vprašanju življenja in smrti ter se pri tem večkrat počuti notranje razcepljenega in nemočnega, kljub temu pa ne odneha v iskanju višjega smisla. Negotovost njegove identitete, hkrati pa relativnost, dobiva tudi širšo veljavo, kot na primer pri vprašanju narodne pripadnosti: »Premisliti bi moral o svoji narodnosti, vsaj enkrat. Za Italijane smo schiavi, za Avstrijce vindišarski psi, za Evropo Balkanci, za Balkan avstrijakanti, za večino

⁴⁹ V nadaljnjem sta v analizi obe časovni perspektivi ločeni s pomočjo imena – ko gre za partizanske dogodke, je protagonist poimenovan s partizanskim imenom Berk, ko pa je govora o španski časovni perspektivi, je junak poimenovan s pravim imenom Jakob Bergant.

sveta pa nekaj med Turčijo in Češko ...» (Zupan 18). Berk je optimist in individualist, vendar potem, ko postane partizan, čuti, da ne more več sam odločati o sebi, da mu je »[k]rnilo lastne usode [...] padlo iz rok« (Zupan 27). Začne se zavedati, da je kot človek le lutka v ustroju družbe, politike ali pa usode. Berk ne priznava boga kot transcendence, hkrati pa meni, da nekaj vendarle je nad človekom. Ta in podobna vprašanja Berk premleva v svoji zavesti, na glas pa lahko o njih razpravlja samo s partizanskim prijateljem Antonom, ki mu je intelektualno enakopraven.

Trideset let kasneje Jakob Bergant zanimivega sogovornika najde v bivšem nemškem vojaku Josephu Bitterju. Med pogovori z njim Bergant podoživi sebe kot mladega partizana. Iz časovne distance se ob vstopu v vojsko vidi nekoliko drugače:

»Neveden sem bil. A tudi notranje neuravnovešen. Nisem ločil važnih stvari od nevažnih. Politično sem bil naiven, nekoliko anarhoiden. Poln sem bil upanja. Želel sem si prijetnih presenečenj. Veroval sem, da imam srečo. Lahkoten sem bil, močan, zdrav. Torej prav nepripraven za daljšo vojno, ko je treba otopeti. Vse me je zanimalo. Natanko sem si vtisnil v spomin oblike starih vrb ob barjanskem jarku z vodo. Vznemirjala me je hoja visokorasle Vesne pred menoj. Nobena stvar se mi ni zdela slovesna, resna, uradna. Zastave so mi bile samo krpe blaga.« (Zupan 55).

V letih po končani vojni se Jakob Bergant na podlagi življenjskih izkušenj otrese mladostne naivnosti in izkristalizira svoje mišljenje o človeštvu. V španskem letovišču mu je že popolnoma jasno, da so tudi sovražniki ljudje, z dobrimi in slabimi navadami. Razlika je le v tem, kateri strani kdo pripada, kajti sovražnika oblast vedno predstavi kot pošast in ne kot človeka. Zaveda se tudi, kako nepomemben je v vojni posameznik: »Tedaj še slutil nisem, da ves moj vojni pohod ni nič vreden. Za zahod sem bil pripadnik komunističnih gverilcev, za svoje – bivši "levi sokol", nepartijec, "koristni idiot", – seveda koristen samo, dokler koristiš; če nepravilno otresaš svoj gobec, lahko postaneš tudi nekoristen idiot.« (Zupan 56). Vojna dogajanja so v njegovi zavesti kljub časovni oddaljenosti še vedno zelo živa, vseskozi nosi s seboj podobe vojakov, ki jih je videl umreti med bitkami v gozdovih: »Koliko teh ljudi je prišlo z mano sem na špansko obalo, kopajo se z mano, z mano hodijo po živahnih ulicah ob izložbah, polnih pisanih predmetov, poslušajo brenkanje kitar, pijejo kavo pred kavarnami, posedajo z Josephom Bitterjem in njegovo ženo, premišljajo.« (Zupan 364).

Berkov edini pravi partizanski prijatelj Anton je izkušen vojak, ki se je boril že v španski državljanski vojni. Je molčeč in ne kaže pretiranih čustev, niti zanimanja za soborce, zato ga

Berk na prvi pogled oceni z besedami: »Čudni čuk z bledico na licih, bolj podoben mežnarju kakor bodočemu vojaku.« (Zupan 30). Antonova zunanja podoba za zgodbo ni bistvena, zato se pripovedovalec toliko bolj osredotoči na njegovo notranjost. Anton je miren, neprestano razmišlja, o vsem ima svoje mnenje, ki pa ga redko ubesedi. O sebi pravi, da »globoko zaničuj[e] plehkost, površinskost, nagnjenost k majhnim poželenjem« (Zupan 85). Zaveda se, da lahko človek svobodo obdrži le v svoji glavi, na zunaj pa se mora prilagajati okolici, kar skuša dopovedati tudi Berku. Anton ima nekakšno skrivnostno sposobnost predvidevanja in zmožnost sprejemanja okolice, ki mu omogoča, da vnaprej čuti pretečo nevarnost, hkrati pa ga obhaja tudi slutnja bližajoče se lastne smrti.

Nemec Joseph Bitter, Bergantov dopustniški znanec, je resen starejši moški sivih las z brazgotino na stegnu in glavi. Je sistematičen in urejen, govori počasi, enolično in modro. V vojni se je štiri leta bojeval v Hitlerjevi vojski, med drugimi tudi v Jugoslaviji, vendar ni bil nikoli član NSDAP-ja (Nacionalno socialistične nemške delavske stranke). Dopust preživlja s svojo ženo v španskem letovišču, kjer tudi spozna Slovenca Jakoba Berganta. Bitter je v pogovorih z Jakobom sprva zadržan, kasneje pa čedalje raje razpravlja o vojni tematiki, saj imajo pogovori nanj neke vrste terapevtski učinek. Kljub temu da sta se Bergant in Bitter spoprijateljila, da zelo rada razpravljata o dogodkih iz preteklosti in se zavedata, da je vojne konec, sta nekje globoko v sebi še vedno sovražnika: »Noben stik najinih zavesti ni možen; kadar se spogledava, stojе med nama cele dežele, cela obdobja; njegova zavest je ena sama poplava podatkov, moja je šla ven v čisto gibanje najmanjših delcev, v valovanje brez snovnosti, v naravne razporede dogajanj z delci in valovi; ne moreva se sporazumeti, samo občutiva se lahko.« (Zupan 418, 419).

Pripovedovalec in pripovedovanje

Pripovedovalec romana *Menuet za kitaro* je prvoosebni in personalni. Zgodba je večinoma posredovana z Berkovega gledišča oziroma perspektive, kar po Genettovi teoriji imenujemo notranja fokalizacija. Vendar pa Berk na človeka in svet gleda tudi s širše perspektive, zanima ga pozicija individuum v univerzumu, s tem pa gledišče premika v neko oddaljeno mesto, od koder je človek viden le kot pika. V takšnih primerih gre za zunanjo fokalizacijo. Berkova notranja perspektiva je sicer dvojna, ločena s časovno in prostorsko distanco: prepletata se gledišči mladega partizana Berka in izkušenejšega, trideset let starejšega Jakoba Berganta.

Prehodi med obema glediščema, razen izjemoma, niso uvedeni ali pojasnjeni z besedami. Se pa dogaja, da sta obe perspektivi povezani s skupnim motivom, kot je na primer glasba, pogled na mačko, cigaretni dim, kar asociira na Proustove magdalenice. Španska sočasnost in partizanski spomini so v besedilu ločeni grafično, z odstavkom, večkrat pa prehod v špansko perspektivo nakazuje kakšen stavek iz reklame turističnih ponudnikov, ki je ponovno grafično poudarjen z velikimi tiskanimi črkami.

Mestoma se gledišče pripovedovanja prenese tudi na druge osebe, na primer na Antona ali Josepha Bitterja. Poleg tega Berk v nekaterih trenutkih, denimo med čakanjem v zasedi, tako intenzivno premišlja o sovražniku, da se iz svoje preseli v njegovo perspektivo: »ONI gredo ... [...] Zdaj morajo iti preko kote iks na koto ipsilon [...]. Slovanska drhal. Panslovani. Le od kod imajo hudiči toliko orožja? Kaj žro, ko smo jim ves čas za petami? Baje plezajo na drevesa, tudi na to je treba paziti. Ko bi naši domači vedeli, kod moramo zaradi teh falotov laziti!« (Zupan 349).

Bergant med pogovori z Bitterjem prehaja k svojim spominom. Tok zavesti je najpogosteje posredovan skozi poročani notranji govor oziroma t. i. poročilo o zavesti in pa skozi polpremi govor. Svoje misli in prepričanja glavni junak izraža tudi preko zunanjega govora, v dialogih z Bitterjem ali Antonom. Slednji pravi, da se je navadil govoriti v mislih, Berk pa se zaradi te Antonove redkobesednosti z njim mestoma »pogovarja molče«, skozi »miselni« oziroma notranji dialog. Zunanji dogodki v Berku ves čas sprožajo potrebo po premišljevanju, trenutki največje napetosti, kot je to na primer med čakanjem v zasedi, pa sprožajo še posebej intenziven tok zavesti, ko Berk ne samo da odgrinja svoje misli, ampak se tudi sprašuje, kaj se dogaja v glavah sovražnikov ali pa ga zanima vpogled v zavest soborcev: »Kaj bi našel, če bi pogledal za ta čela?« (Zupan 228). Stanja med budnostjo in dremežem, sanje ali pa halucinacije, ki so posledica naporov (na primer med hajko) povzročijo tudi prehajanje v Berkovo podzavest. V takšnih primerih je posredovanje »misli« še posebej zanimivo, saj gre za tok (pod)zavesti v pravem pomenu besede, v katerem se pojavljajo izrazita neurejenost, pomanjkanje interpunkcije, asociativnost in nerazumljivost:

»Prehajam v tisto prijetno stanje med popolno budnostjo in dremežem, ko misli in besede razpadajo v podobe in občutja.

Gembea bli ota zi – taki ostanki besed in misli plavajo iz spomina in se potapljajo nazaj v spomin mešajo se prelivajo se med podobami in občutji tega kar je in kar je bilo ti aha bi nota flin az bi nin –

črteži opisi oljnate podobe, muzeji papir zavese nož se skušajo strniti ne uspe jim prihajajo bliže in bežijo v ozadje boji lesorezi skrivenčeno drevje karikatura roman obraz vojna bakrorezi kronike vojnih pohodov filmi na zahodu nič novega perorisbe črtice vojske naliv freske bojni vozovi fotografije troja meči štiti sulice alicie ščitom ba ilion konjeniki potiskana stran vas drevo šotori spopad na nož mož s čelado je sedel nag na drevesu in se vse uredi bel prt s čipkami trak grb top.« (Zupan 74).

Jezik v romanu *Menuet za kitaro* dodatno karakterizira junake. Medtem ko Berk, Anton in Bitter uporabljajo predvsem »intelektualni« jezik, se preprostejši partizani poslužujejo vsakdanjega besedišča, ki je prepleteno z izrazi iz vojaškega žargona in kletvicami. Med njimi so tudi zelo zgovorni posamezniki, ki s preprostimi, a bistrournimi izjavami v besedilo vnašajo humor, kot na primer partizan Tujčko: »[Č]lovek [se] celo življenje uči, crkne pa neumen; potem mu požene deteljica iz riti, zajec jo poje in postane pameten; po čem se to vidi? Ker beži od človeka, da se mu "kiklja riti ne dotika". A si že videl, da bi šel zajec na vojsko?« (Zupan 137). Tudi Berk v svojih izjavah pokaže veliko mero duhovitosti. Samokritičnost izraža skozi humor – »Če je kaj popolnega na svetu, potem moram priznati, da sem se naslednje dni izkazal za popolnega bedaka.« (Zupan 119) – ali pa duhovito pripoveduje o dogodkih, na primer, kako je na begu pred sovražnikom »dosegel svetovni rekord v skoku v višino, v breg, naravnost v gosto robidovje« (Zupan 411).

Besedilo romana je prepleteno z besedami ali stavki v tujih jezikih (španščina, nemščina, angleščina, italijanščina, francoščina), poleg tega vsebuje ogromno medbesedilnih navezav. Prepletajo se zgodovinska dejstva, filozofski ekskurzi, zelo pogosto so omenjeni različni umetniki, literarna dela, navedeni odlomki teh del in podobno. To se odraža tudi v zunanji zgradbi: najbolj očitni so seveda incipiti oziroma motta pred vsakim poglavjem, znotraj poglavij pa je intertekstualnost grafično zaznamovana z vstavljenimi reklamnimi gesli iz letakov španskih turističnih ponudnikov ali pa z vstavki lirskih besedil v kitični obliki.

Kronotop: Pogled na partizansko preteklost iz španskega letovišča

Dogajalni prostor romana je razdeljen na več prizorišč. Najbolj očitni prizorišči sta Slovenija in Španija. Špansko letovišče, ki v sedemdesetih letih 20. stoletja predstavlja center množičnega turizma, je postavljeno v kontrast s prostranimi slovenskimi gozdovi in vasm, po katerih se potikajo partizani. Oba dogajalna prostora povezuje navzočnost protagonista in problematika,

ki jo premlewa: bojevanje bodisi v gozdovih bodisi na prizorišču bikoborb, širše pa iz tega izhajajoče vprašanje smiselnosti človeških dejanj. Drugo nasprotje predstavlja mesto in podeželje, torej Ljubljana, odkoder se Berk čez Ljubljansko barje odpravi na jug, v dolenske vasi in gozdove, na kasnejšem kazenskem pohodu pa obide tudi dobršen del Hrvaške. Po koncu vojne Berk svoje vojno popotovanje zaključi v Ljubljani, torej sklene krog.

Berkovo življenje v mestu in čas, ki ga preživi v gozdovih se precej razlikujeta. V Ljubljani se Berk pelje s tramvajem, ki je očiten signal človeškega napredka, ko prestopi med partizane, mu preostane le še vožnja s konjskimi vpregami ali pešačenje. Podeželski prostor je odprt, pa tudi prvobitnejši, kakor bo tudi Berkovo življenje med partizani, kar pa zanj ni nujno pozitivno: »Polne oči imam zelenine, plavine, rjavine, travnikov, polj, gozdov. Neba, oblakov. Po tolikem času mestnih zidov, ulic, streh. Od lahnega vetra in čvrstega zraka me boli glava v zatilniku.« (Zupan 147). Oba dogajalna prostora – mesto in podeželje/vasi – loči meja, ki jo Berk prečka ilegalno. Ta meja je določena politično, je meja med okupiranim območjem in osvobojenim ozemljem, hkrati je to tudi nekakšna Berkova življenjska meja, saj je vse svoje stvari, predvsem pa svojo preteklost, pustil v Ljubljani in s tem vstopil v novo obdobje svojega življenja. Nenazadnje pa Berk ta prehod dojema kot mejo med dvema popolnoma različnima svetovoma, mejo, ki jo je ustvarila zgodovina in človeški nagon po oblasti: »Samo čez takole reko se prepelješ s plitvim, na pol gnilim čolnom – in svet se spremeni. Iz Hitlerjevega cesarstva nadljudi in sužnjev – v lastno državo. In ta meja ni zarisana v noben zemljevid.« (Zupan 48). Opis prehoda iz mestnega dogajalnega prostora na podeželje, pri katerem je treba s čolnom prepluti reko, asociira na vožnjo »na drugo stran« s Haronovim brodom. Za mnoge partizane, ki med boji izgubijo življenje, se simbolika tega prehoda tudi uresniči.

Kot na vse ostalo, Berk tudi na prostor gleda subjektivno, skozi svojo zavest. Realni dogajalni prostor se tako pri njem ves čas meša s fiktivnim prostorom v zavesti. V širšem smislu prostor dojema kot nekaj neskončnega, kjer je človek le nepomembna lisa. Takšno dojemanje prostora odseva njegovo notranje počutje, ko kot brezimni partizan sodeluje v kolesju zgodovine in se pri tem dobro zaveda svoje nepomembnosti. Kljub temu Berk poskuša najti smisel. Pri tem ga prostor in čas ne omejujeta, zna se ju osvoboditi in na človeštvo pogledati od zunaj: »In kaj to pomeni, pogledano iz globin stotisočletij in iz neskončnih prostorov, kjer krožijo ozvezdja.« (Zupan 22). Hkrati se Berk zaveda relativnosti zaznavanja prostora in dejstva, da je v človeški naravi, da si ga želi prisvojiti:

»Že odkar sem si pridobil – starim narodom enako – predstavo, da je zemlja le okrogla in ne ploščata (kot cinek na juhi), se ne morem iznebiti prikazni, ki se mi včasih vsili: da stojim zmeraj na vrhu te vrteče se krogle. [...] [Adolf] [z]dajle stoji sklonjen nad zemljevid tamle dol nekje na severu od nas; tudi on si predstavlja, da je na vrhu zemeljske oble in s tega vrha premika svoje armade, ki naj bi zavzele svet. Tam – malo desno – sedi drugi mož, z brki, naš prijatelj Stalin, in sprejema poročila o stikih in premikih svojih armad. Na zahodu, na angleškem otoku, kadi cigaro Winston Churchill, ki si o vseh dogajanjih misli svoje. No, pa še strček Sam, pa japonski mikado – tam na oni strani krogle, in cela vrsta manjših udeležencev in gledalcev.« (Zupan 60).

Za Berkov obstoj je izrednega pomena možnost prehajanja v druge prostore in čase, ki mu jo omogoča domišljija. V tem pogledu se primerja s konjem, ko razmišlja o dejstvu, da je treba konja, če se mu zlomi noga, ubiti, saj se mu kost ne zaraste več: »Če se meni zlomi moja nezadržna domišljija, me je treba ubiti, kako bi živel samo zdaj in samo tukaj, brez prhanja v druge čase in druge prostore?« (Zupan 100, 101).

Časovno je začetek romana *Menuet za kitaro* umeščen v leto 1943 (oktober), ko Berk iz Ljubljane prostovoljno odide k partizanom. Berka bralec spremlja med posameznimi postajami (pohodi, hajke, boji, čakanje) vse do konca vojne, maja 1945, ko se vrne v Ljubljano in tako zaokroži svojo partizansko pot. Vendar pa je iz tega potovanja podrobneje predstavljenih samo nekaj vojaških dogodkov, med katerimi so veliki časovni preskoki. Smrt vojaškega prijatelja in španskega borca Antona, Berka oziroma Jakoba Berganta najverjetneje spodbudi, da skoraj trideset let kasneje, poleti 1973, odide na dopust na špansko obalo, kjer obnavlja svoje spomine. Skupni dogajalni čas pripovedi sta torej slabi dve leti, od jeseni 1943 do pomladi 1945, s preskokom v leto 1973 (nekaj dni).

Časovno kontinuiranost dogajanja nenehno razbijajo Berkovi miselni ekskurzi, retrospektive, pa tudi prospektive (napove smrt Antona, Vesne). S tem je fiksijski čas romana na prvi stopnji razširjen na Berkovo delovanje v Ljubljani, kjer je bil »povezan« z osvobodilnim gibanjem od leta 1941, deloma pa tudi na njegova študijska leta in izkušnje izpred vojne. Z Bergantovim delom zgodbe se, kot je bilo že omenjeno, čas pomakne še na približno trideset let po vojni. Na drugi stopnji pa Berkova premišljanja čas razširijo skorajda neomejeno: od jamskega človeka, o katerem se sprašuje, kaj ga je gnalo, da je na steno začel risati podobe živali, preko daljših zgodovinskih digresij, v katerih povzema vojaška dogajanja skozi obdobja, do sočasnih dogodkov v partizanski družini. Zunanje gledišče iz univerzuma, ki ga Berk poskuša doseči,

da bi na človeka in njegovo bistvo pogledal nevtrarno, pa s svojo brezmejnostjo čas pravzaprav eliminira.

Zanimiv je odnos do časa v dnevih hajke. Partizani takrat dneve in noči preživljajo v gozdovih, na pohodih, pri čemer se soočajo s pomanjkanjem spanca in hrane ter neprestano napetostjo in osredotočenostjo na sovražnika, ki se lahko pojavi kjerkoli. V okoliščinah, ko niso zadovoljene osnovne človeške potrebe, tudi čas izgubi pomen. Berk tako med nenehno hojo, ko njegova zavest že prehaja v halucinacije, nima več občutka za čas: ne ve, koliko dni že traja hajka, niti kateri del dneva je. Razmišlja sicer o tem, da bi lahko pogledal na uro, vendar se mu to ne zdi smiselno. Čas kot produkt civilizacije v tako posebnih okoliščinah, kot je bojevanje za življenje, izgubi svoj pomen: »Koledar je umrl, datumov ne vemo, samo ura na zapestju gre, a prav vseeno je, koliko kaže. Kilometrov ni, samo koraki so. Imen nimamo, obraze je hajka izenačila; hajka vse zravnja, tudi obleke postajajo enake.« (Zupan 376).

Berk tudi v »normalnih« okoliščinah čas dojema subjektivno. Občuti ga kot prvinsko in edino danost človeku, kar izrazi z aforizmom Balthasarja Graciana, ki ga navede v enem izmed incipitov: »Nič drugega nimamo kakor čas, v katerem živi celo tisti, ki nima stanovanja.« (Zupan 13). Berk se ne omejuje samo na svoj čas, ampak se v določenem trenutku sprašuje, kako ta isti čas dojema na primer ptica, plankton, otrok. Spet drugič čas v svojih razmišljanjih iz trenutka razširi na stoletja ali pa čas zanj nima pomena, čas je torej za Berka relativen in odvisen od stanja njegove zavesti.

4.4.2 Sinteza: Junak v romanu *Menuet za kitaro*

Berk, protagonist romana *Menuet za kitaro*, je velik individualist, ki je nenehno v sporu z okolico, pa tudi s samim seboj. Zunanjemu svetu se noče prilagoditi niti v političnem smislu niti v vsakdanjem življenju. Zaveda se, da je resnica relativna, zato ne sprejema ideologij ter ohranja kritičen odnos do zaznavanja resničnosti. Na svet poskuša gledati iz distance, pa tudi iz perspektive nasprotnika. Ni harmonična psihofizična enota, telesni užitki, ki se jim sicer ne odreka, so zanj manj izpolnjujoči kot pa miselni, saj mu le um in domišljija ponujata popolno svobodo. Človeka vidi kot del univerzuma, kamor ga je morala postaviti neka višja sila, ki pa je ne more natančno opredeliti. Boga kot metafizične transcendence ne priznava. Kljub

odsotnosti višje avtoritete, spoznanju o človeški nepomembnosti in vrženosti v svet ter absurdnih dogodkih (Antonova smrt ob koncu), junak ohranja življenjski vitalizem, ki mu ga omogoča domišljija. Junakova videnja dogodkov, sanjski prizori, halucinacije in vprašanja, ki jih premleva v notranjosti, pripovedovalec bralcu posreduje skozi tok junakove zavesti. Tudi protagonistovo zaznavanje prostora in časa je subjektivno, obe kategoriji pa sta večplastni. Dogajalni prostor, ki je razbit na več prizorišč, junak v svoji zavesti še dodatno razširja z zgodovinskimi in filozofskimi razmišljanji. Podobno razbija tudi časovno kontinuiteto: na asociativni podlagi prehaja iz linearnega opisovanja dogodkov v premlevanje raznoraznih tematik, kasneje pa se spet vrne v partizansko resničnost.

Zgodba, ki jo bralcu posreduje junak oziroma prvoosebni in personalni pripovedovalec, ni zaokrožena in trdna, ampak ima fragmentaren značaj. Le-ta se skupaj z medbesedilnostjo kaže tudi v zunanji zgradbi besedila, med drugimi v manjkajoči interpunkciji in medbesedilnih vložkih.

4.5 Živojin Pavlović: *Nasvidenje v naslednji vojni*

Živojin Pavlović se je rodil leta 1933 v Šabcu v Srbiji, umrl pa je leta 1998 v Beogradu. Zaključil je študij slikarstva na Akademiji za likovno umetnost v Beogradu, nato pa deloval kot filmski režiser, scenarist, teoretik in kritik, bil pa je tudi pisatelj.

Njegov filmski opus obsega trinajst celovečernih igranih filmov, izmed katerih je v Sloveniji oziroma s slovensko pomočjo posnel štiri: *Sovražnik*⁵⁰ (1965), *Rdeče klasje* (1970), *Let mrtve ptice* (1973) in *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980) (Šprah, *Prekletstvo* 7–14 in *Slovenski filmski center*⁵¹). Pavlović velja za režiserja z realistično-naturalističnim pristopom k prikazovanju zgodb, hkrati pa za ustvarjalca, ki ga zanimajo izpovedovanje neizrekljivega in upodabljanje individualnosti ter prikaz človeka v konfliktnih situacijah. Z besedami Pajkića: »Iz Pavlovićevih umetniških del veje obsedenost z vsevrstnostjo načinov obstoja individualnosti: obsedala ga je drža posameznika nasproti kolektivu, nasproti sistemu, nasproti množici; obsedali so ga vidiki zavesti nasproti podzavesti, zavesti nasproti brezvestnosti; obseden je bil z moškim nasproti ženski, umom nasproti brezumju, moralo nasproti nagonu [...].« (navedeno za: Šprah, *Prekletstvo* 101).

Z vidika filmskih adaptacij slovenske modernistične literature je zanimiv podatek, da je Pavlović skupaj s prijateljem in scenaristom Neboljšem Pajkićem v začetku devetdesetih let 20. stoletja po romanu *Resničnost* Lojzeta Kovačiča napisal scenarij za film z delovnim naslovom *Kazenski bataljon*. Film zaradi razpada Jugoslavije žal nikoli ni bil realiziran (Šprah, *Prekletstvo* 106), scenarij filma pa je bil nedavno (2012) v celoti objavljen v reviji za film in filmsko *Kino!* (št. 17–18).

Pavlović je v svojem filmskem ustvarjanju pogosto posegal po literarnih zgodbah. Izmed trinajstih celovečernih filmov je v njegovem opusu kar devet filmskih adaptacij literarnih del. Med drugimi je adaptiral dve deli Dostojevskega (film *Sovražnik*, 1965, adaptacija romana *Dvojnik* in film *Dezertar*, 1992, ki je adaptacija povesti *Večni mož*), svoj roman (film *Vonj telesa*, 1983, posnet po istoimenskem romanu), izmed slovenskih avtorjev pa poleg romana

⁵⁰ *Neprijatelj*; film je v celoti posnet v Srbiji, slovenska je samo produkcija.

⁵¹ Internetni vir.

Vitomila Zupana še roman Ivana Potrča (film *Rdeče klasje*, 1970, adaptacija romana *Na kmetih*).⁵²

Pravice za snemanje filma po romanu *Menuet za kitaro* je želela odkupiti produkcijska hiša Viba film, ki je bila prepričana, da je zgodba zelo primerna za prenos na filmsko platno. Kot je poudarjal Vitomil Zupan, se je s snemanjem filma strinjal v zameno za visok honorar in pod pogojem, da ga realizira prav Živojin Pavlovič⁵³ (*Vitomil* 231, 232). Filmska adaptacija z naslovom *Nasvidenje v naslednji vojni*⁵⁴ je bila tako premierno predvajana leta 1980, najprej na puljskem filmskem festivalu, nekoliko kasneje pa tudi v Sloveniji. Zaradi občutljive zgodovinsko-politične tematike, ki jo je film prikazal na svež in nevtralen način, so bili odzivi nanj deljeni. Tisti, ki so mu bili naklonjeni, so poudarjali »avtentičnost, prepričljivost, odlično izdelane vojne prizore, antiheroično plastičnost, estetsko silovitost in pretresljivo izpoved« (Šimenc, *Slovensko slovstvo* 198) ter opozarjali na Pavlovičevo izjemno kamero. Kot v nadaljevanju piše Šimenc (199), je film dobil tudi nekaj blestečih mednarodnih kritik, in sicer na festivalu v Cannesu leta 1982. Drugi del kritikov pa je bil ogorčen nad razvrednotenim prikazom revolucije in partizanstva, v filmu je videl politično diskreditacijo in nasprotovanje. Na festivalu v Pulju je zato žirija film ignorirala, v Sloveniji pa je bil po nekaj predvajanjih hitro umaknjen iz kinematografov, saj je izzval ogorčenje in neodobravanje pri Zvezi združenj borcev NOB Slovenije. Med drugimi so Pavloviču očitali, da »povsem zapostavlja vprašanje krivične napadalne in osvajalne vojne ter pravične obrambne in osvobodilne vojne, kakor da med njima sploh ni razlik« (Vrdlovec, *Zgodovina* 476).

Sodobna kritika delo *Nasvidenje v naslednji vojni* uvršča med največje dosežke slovenskega filma, mojstrovino, ki je »prepoznavni motiv trmastega individualca v revolucionarnem času pripeljal[a] do perfekcije« (Popek 20). Iz Pavlovičevih razprav in intervjujev je razvidno, da je

⁵² Seznam vseh filmskih adaptacij Živojina Pavloviča: *Sovražnik/Neprijatelj* (1965, Fjodor Mihajlovič Dostojevski), *Prebujanje podgan/Buđenje pacova* (1967, Momčilo Milankov), *Zaseda* (1969, Antonije Isaković), *Rdeče klasje* (1970, Ivan Potrč), *Hajka* (1977, Mihajlo Lalić), *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Vitomil Zupan), *Vonj telesa/Zadah tela* (1983, Živojin Pavlovič), *Dezserter* (1992, Fjodor Mihajlovič Dostojevski) in *Država mrtvih* (1998/2002, Siniša Kovačević).

⁵³ »Ta film [*Nasvidenje v naslednji vojni*] je predlagala Viba. Jaz sem pa rekel: "Dobro, toda pod pogojem, da film dela ta pa ta." Potem so hodili k meni in mi ponujali tri milijone. Mihajlo Lalić je takrat za neki drug film dobil sedem milijonov, to se pravi, jaz sem jih hotel imeti osem.« (*Vitomil* 231) Kot nadalje razlaga Zupan, pravic za snemanje pravzaprav sploh ni hotel prodati, zato je postavil nerazumno visoko ceno, s katero pa so se na njegovo začudenje strinjali.

⁵⁴ Scenarij: Živojin Pavlovič, direktor fotografije: Tomislav Pinter, glasba: Bojan Adamič, scenografija: Mirko Lipužič, kostumografija: Irena Felicijan, maska: Anka Vilhar, zvok: Matjaž Janežič, montaža: Olga Skrigin, igralci (glavne vloge): Metod Pevec (Berk), Boris Juh (Anton), Hans Christian Blech (Bitter), Milan Puzić (stari Berk), Ruth Gassmann (Frau Bitter), produkcija: Viba film, Vesna film, direktor filma: Vera Mihić-Jolić. (Rugelj 168).

ta filmska adaptacija skupaj s filmom *Zaseda* tudi njegovo najljubše in hkrati osrednje delo: »V tem filmu [*Zaseda*] (skupaj z *Nasvidenje v naslednji vojni* predstavlja moje najljubše delo) tehniko dolgega posnetka razvijem do vrhunca.« (navedeno za: Šprah, *Živojin* 241).

Filmska adaptacija ohranja romaneskno časovno razdeljenost zgodbe na partizanske boje in špansko prizorišče. Prikaže tudi vse glavne like iz romana, zgodbo pa nekoliko prerazporedi oziroma izloči nekatere pripetljaje (na primer erotična doživetja Berka in Vesne na poti, skrivanje Berka in Antona v jami) in pa seveda številna Berkova premišljevanja in notranja stanja. Kljub spremembam je Andrej Inkret kmalu po predvajanju filma v Pulju zapisal, da je Pavlović »gotovo zadel duhá Zupanovega pisanja, ne da bi mu kajpada hotel in mogel slediti po črki« (navedeno za: Šimenc *Slovensko slovstvo* 198).

4.5.1 Analiza filma

Junaki: Srečanje z nekdanjim sovražnikom

Že v začetnih sekvencah je protagonist Berk predstavljen kot mlad intelektuallec, ki govori več tujih jezikov, veliko bere (je edini med partizani, ki ga vidimo s knjigo v roki), je komunikativen, razgledan, predvsem pa misli s svojo glavo. To je v času revolucije, ko naj bi se predvsem podrejal skupnim idejam, nezaželeno, na kar ga večkrat opozori Kristina, kolegica in zagrizena stalinistka. Kljub temu, da je Kristina Berku zaradi politične pripadnosti nadrejena, je Berk ne upošteva popolnoma. Ne izpolnjuje njenih navodil, Kristino pa v času partizanstva celo dvakrat posili, kar Vrdlovec razlaga kot upor proti njenemu komunističnemu prepričanju oziroma proti enopartijskem sistemu (*Zgodovina* 475, 376).

Berk svoje politično mišljenje neposredno deklarira v pogovoru s partizanskim kolegom Frenkom: »Jaz sem proti veliki politiki zahoda, jaz sem proti Hitlerju, proti Mussoliniju, tudi Stalin mi ni všeč. Sem za naše gozdove, nisem pa za enopartijski sistem.« Za razliko od drugih Berk zaničuje plehkost »umetniških« predstav na mitingih, kar jasno pove visokemu članu politbiroja, Hribničarju – »Koga pa vi zajebavate z vsem tem?« – in si zato prisluži črno piko s strani partijskih voditeljev in Antonovo grajo zaradi nespametnega kritiziranja.

Trideset let starejšega Berka oziroma Jakoba Berganta gledalec prvič prepozna med množico ljudi, ki v Španiji opazujejo velikonočni sprevod. Bergant sprva stoji med gledalci, ko pa si z vžigalnikom v obliki ročne bombe (darilom, ki ga je Berk med vojno dobil od partizanskega kolega) prižge cigareto, ljudje počasi odidejo in v kadru ostane sam. Zamišljeno si ogleduje svoj vžigalnik bombo, kader pa nato iz španskega dogajalnega prostora prehaja v spomin iz mladosti: ranjeni partizan Berk v kadru z mehko ostrino (zameglitev) teče z orožjem v roki. Na ta način, tj. s pogledi nazaj oziroma t. i. *flashbacki*, je že v začetnih minutah filma uvedena dvodelna časovna perspektiva, torej prepletanje pripovedovalčeve sočasnosti in spominov. Bergant se sicer nahaja v Španiji, vendar je njegova zavest v celoti osredotočena na premlevanje preteklih dogodkov. Vžigalnik pa je tisti detajl, ki Berganta vedno znova spomni na preteklost. Bergant svojih spominov gledalcu ne posreduje preko glasu iz *offa*, ampak vizualno, do njih ga privedejo pogovori z Bitterjem, glasba ali pa pogled na kakšen predmet (vžigalnik bomba). Prehod v zavest torej poteka na asociativni podlagi, nakazan je s posnetkom kamere, ki se bodisi približa Bergantovemu zamišljenemu obrazu bodisi subjektivna kamera sledi njegovemu pogledu in nato preide v spomin. Reminiscence so v primerjavi s špansko sočasnostjo mestoma bolj zamegljene, vedno pa so partizanski kadri-sekvence posneti v manj izrazitih barvah kot španski.



Slika 7: Berk, spominska sekvenca

V nasprotju z mladim Berkom, ki se kasneje v filmu izkaže kot zaletav, zgovoren, tudi provokativen, vsekakor pa kot mladenič, ki hrepeni po dogajanju, je starejši Bergant resen,

umirjen in predvsem razmišljujoč. Okolica španskega letovišča, kjer se nahaja, ni bistvena za njegovo zunanje delovanje, ampak je pomembna predvsem kot okolje, ki v njem budi spomine na vojna leta, gotovo pa tudi na partizanskega prijatelja Antona, zaradi katerega je Bergant najverjetneje sploh prišel v Španijo.

Antona gledalec spozna v partizanskem delu zgodbe, najprej na zbornem mestu v gostilni »Pri žabi«, in sicer kot skrivnostnega moža v črni obleki in s klobukom. Pri drugi Antonovi pojavitvi, ob srečanju z Berkom v vasi, kjer novi vojaki čakajo na prerazporeditev v enote, je že razvidno, da sta Berk in Anton vzpostavila sproščen prijateljski odnos, v katerem ima Anton kljub vsemu vlogo starejšega in izkušenejšega. Anton s svojo zadržanostjo in izkušnjami deluje kot protipol mlademu in zaletavemu Berku.

Berk in Anton se ponovno srečata v eni izmed vasi. Anton se vrne s pohoda in prisede k Berku in bolničarki Sonji, ta pa začne peti skrivnostno hebrejsko pesem, pri čemer je njena podoba nekoliko zamegljena z dimom, ki se dviga iz zakurjenega ognja. Kadru bolničarke z montažnim rezom sledi kader s podobo zamišljenega Antona, ki je prav tako zamegljen, ob tem pa se zasliši glasba (glasba z *offa*, in sicer Francisco Tárrega: *Tango*). Zatem vsi zbežijo, kajti pričela se je hajka. Bolničarka Sonja hajko sicer preživi, vendar jo po koncu hajke nepričakovano pokosijo streli, medtem ko Berku razlaga, o čem govori njena pesem.

Podobno kot Sonja, ki jo Anton zamišljeno opazuje med petjem, bo tudi on na koncu umrl na absurden način, tudi njega bodo nepripravljenega pokosili streli in tudi takrat se bo zaslišal *Tango* Francisca Tárrege. S tem se Antonu ne bo uresničila želja, da bi umrl na ritualen in slovesen način, kot umre bik v areni, ki ga vzrejajo samo zato, da bo na višku svojih moči plemenito končal življenje. V zadnji sekvenci se namreč Berk in Anton srečata nekje na Primorskem, kjer se po veselem snidenju pogovarjata o koncu vojne. Nenavadno v tej sekvenci je zvočno ozadje, v katerem se sliši svarilno oglašanje sove, kljub temu da je vroč dan, ko hukanja ne bi pričakovali. Vojaki v bližini Antona in Berka praznujejo zmago s streljanjem v zrak in rafalom iz t. i. Stalinovih orglic. Eden izmed neprevidnih vojakov pade na tla, medtem pa se sproži njegova puška, ki zadane ravno Antona. Smrt je posledica nesrečnega naključja, s tem pa je poudarjeno Antonovo sporočilo o brezsmiselnosti vojne in o večnem ponavljanju, pojasnjeno pa je tudi nenavadno hukanje sove. Antonov španski prijatelj, o katerem je Berku pripovedoval tik pred smrtjo, je umrl z besedami na ustnicah: »nasvidenje v naslednji vojni«. Ravno te besede so bile ene zadnjih tudi v Antonovem življenju, v katerem se je zavedal, da se

bojuje za ideale, ki jih sploh ne podpira v celoti. V zasnovi kadra Antonove smrti je na mizi dobro viden kos pršuta, v katerega je zasajen velik nož. Kader je mogoče povezati z Bergantovimi besedami, ko v pogovoru z Bitterjem pravi, da človek ni kot žival, ampak je slabši od nje, saj žival ne pobija celih razredov nedolžnih otrok. Človek ne samo da kolje živali, v imenu velikih ideologij ali pa iz objestnosti in malomarnosti, se ljudje koljejo tudi med sabo. Anton se je vsega tega dobro zavedal, ironično pa je tudi sam postal žrtev takšne človeške objestnosti.

Smrt prijatelja Antona je Berganta zelo prizadela, zato jo tudi večkrat podoživlja. V spominski sekvenci, potem ko Anton obleži pod streli neprevidnih vojakov, Berk onemi in začnejo se izmenjavati in ponavljati kadri Stalinovih orglic, Berkovega osuplega obraza, dokumentarnih posnetkov zmagovalnega prihoda narodnoosvobodilne vojske v Ljubljano, španskega prizorišča in pomola, pod katerim Berganta čakajo mrtveci, ki jih je v vojni na lastne oči videl umreti. Sekvenco spremlja glasbeni motiv tanga, vsi ostali zvoki (človeški glasovi, zvoki iz narave) pa so neslišni.



Slika 8: Antonova smrt

Zanimiva je tudi sekvenca, ki prikazuje hajko, ki jo pripovedovalec v romanu opisuje kot stanje, v katerem vojaki zaradi telesne izčrpanosti ne zaznavajo več časa in prostora, v katerem se nahajajo. Filmski prikaz hajke nastopi zatem, ko bolničarka Sonja odpoje svojo pesem. Med Sonjino pesmijo in hajko je umeščen zelo kratek prizor, ki prikazuje zamišljenega Berganta v

Španiji, s čimer je poudarjeno dejstvo, da gre za njegovo zavest oziroma spomin, ki ga je sprožil pogovor z Bitterjem. Hajka je prikazana v nekoliko zamegljenem kadru, prizor je nem, iz *offa* pa je ponovno slišati že znani glasbeni motiv – *Tango* Francisca Tárrege. Med bežanjem se prizorišča menjavajo, glede na različno intenziteto svetlobe gledalec dobi občutek, da je minilo nekaj dni, bežanje partizanov (in glasba v ozadju) pa ostajata konstantna, neodvisna od časa, ki v takšnih okoliščinah izgubi svoj pomen. Berkovo prehajanje v stanje halucinacij, ki je verjetno posledica izmučenosti, nakazuje kader hiše s številnimi okni, za katerimi plešejo skrivnostni pari. Berk strmi v hišo, njegovo pozornost privlačijo nenavadna rdečkasta osvetlitev za okni in enakomerno zibajoči se pari, ki plešejo na neslišno glasbo.⁵⁵



Slika 9: Joseph Bitter



Slika 10: Nemški vojak

⁵⁵ Da gre za fantazmo, potrjuje opis prizora v snemalni knjigi: »Berku se sve leluja pred očima. Muzika jača. U pijanom hodu bliže se kolibama i drvenim kućama. Berku se čini da su prozori jarko osvetljeni i da, u ritmu muzike mnoge senke – parovi sa titovkama na glavi – igraju, igraju.« (Snemalna knjiga 141).

Jakob Bergant Nemca Josepha Bitterja prvič sreča v Španiji na bikoborbah. Kot nakazujejo vmesni posnetki s časovnimi preskoki, Bergant med gledanjem bikoborb spet razmišlja o partizanskih spominih, še posebej pa o Antonu. Bitter, ki z ženo sedi spredaj, se v nekem trenutku počasi ozre nazaj in tako se nekdanja sovražnika spogledata po skoraj tridesetih letih. Podoba Bitterja Berganta spominja na mladega nemškega vojaka, s katerim se je srečal med vojno. Nemec je takrat opazil skrivajočega se Berka, vendar iz neznanega razloga ni reagiral in se je, namesto da bi ga ustrelil, odpeljal naprej.

Ta kader poleg Bitterjevih priznanj, da med vojno nihče ni prav veliko mislil, saj so bili zmanipulirani in so zato brez velikih premislekov izvajali zločine tudi nad civilnim prebivalstvom, kaže na dejstvo, da film (in pred njim roman) ni enostranski. Liki niso črno-beli, partizani niso samo dobri in pogumni (nasprotno, partizanski vodja ene izmed enot, poveljnik v ovčjem kožuhu, se izkaže za pravega strahopetca, saj med boji zapusti prizorišče ali pa se potuhne v skrivališče), Nemci pa ne samo slabi (nemški vojak Berka ne ustrelji).

Kronotop: Španska riviera in slovenski gozdovi

Dogajalni prostor v filmu *Nasvidenje v naslednji vojni* je razdeljen na več prizorišč. V najizrazitejšem kontrastnem razmerju sta dogajalna prostora barvite Španije in slovenskih vasi oziroma gozdov. Nasprotje slednjim predstavlja tudi mestni prostor, torej Ljubljana. Dogajalni prostor in čas še dodatno razširjajo dokumentarni vložki, ko na primer posnetek španskih borcev na vzhodni fronti ali pa dokumentarni film o Hitlerju v Nemčiji.

Španski dogajalni prostor je predstavljen v turistični podobi. Bergant si sam ali pa v družbi Bitterja in njegove žene ogleda špansko praznovanje velike noči, *corrido*, španske prireditve s tradicionalnim plesom in petjem, spomenike in turistične zanimivosti: mestno arhitekturo, gotško katedralo, parke, kipe. Na splošno v letovišču vlada prijetno počitniško vzdušje. Samo Bitter, še bolj pa Berk, se s svojimi resnimi pogovori ne zlijeta z okolico.

Nekoliko drugačna, resnejša podoba španskega dogajalnega prostora se pojavi samo v prvi in zadnji španski sekvenci. Uvodoma spremljamo praznovanje velike noči, ki ima v Španiji posebno tradicijo. Bergant skupaj s številnimi ljudmi opazuje velikonočno procesijo, v kateri med drugimi sodelujejo t. i. spokorniki, skrivnostni možje in fantje v dolgih črnih ali belih

oblekah z zakritim obrazom in koničastimi pokrivali, poleg tega ljudje v procesiji nosijo različne simbole, v obravnavani sekvenci je najbolj opazen okostnjak. Kot kaže, Berganta ta procesija spomni na vojna dogajanja, kajti kadri z velikonočnim sprehodom, posneti s t. i. subjektivno kamero, se menjajo z retrospektivnimi posnetki mladega Berka v vojni.

V zadnji, španski sekvenci je Bergant ostal sam, njegov prijatelj Bitter je odpotoval nazaj v Nemčijo. Medtem ko se Bergant sprehaja ob obali, v svoji glavi podoživlja smrt vojnega prijatelja Antona in povojni slovesni prihod vojakov v Ljubljano. Glasbeni motiv Tárregovega *Tanga* povezuje vsa tri prizorišča, ki se hitro menjavajo. Bergant se sprehodi pod pomolom, kamera mu sledi mimo mrtvih partizanov, ki bodisi ležijo v mivki bodisi nemo slonijo ob stebrih pomola. Med njimi prepoznamo nekaj tistih, s katerimi se je Berk med partizanskimi pohodi in boji nekaj časa družil, kasneje pa je na lastne oči videl, kako so umrli. V tej sekvenci, ki jo Šprah poimenuje »mrtvaški ples« (Živojin 244), gledalec prepozna vizualizacijo protagonistovega romanesknega razmišljanja o tem, koliko mrtvih »je prišlo z njim na špansko obalo«.

Nato se Bergant sprehodi po pomolu, kjer si ponovno prižge cigareto s svojim spominkom iz vojne – vžigalnikom bombo. Glede na njegov položaj na pomolu se zdi, da bo vsak trenutek vrgel vžigalnik v morje. Vendar se to ne zgodi, Bergant si še naprej ogleduje vžigalnik in ga nato shrani. To gesto lahko gledalec razume kot vizualizacijo dejstva, da bodo vojni spomini za vedno ostali v Bergantovi zavesti in da se spominom ne želi odreči.

Ljubljana, tretji dogajalni prostor, prikazuje Berkovo življenje pred vojno. Kot športnik se v Ljubljani udeležuje boksarskih treningov, kot študent hodi v kino in na plese oziroma koncerte. Scenografija posameznih kadrov kaže na to, da je Ljubljana še okupirana s strani Italijanov (italijanski napisi v kinu, plakati), vendar se Italijani zaradi kapitulacije že pripravljajo na odhod. Kljub temu da je mesto okupirano, posamezne institucije delujejo bolj ali manj po ustaljenem redu, je pa v sekvenci prvega srečanja Berka in Katarine s kamero, ki ju skrita za stebri »opazuje«, vzpostavljen neprijeten občutek, da Berka ali pa Katarino nekdo nadzira.

Berkov prehod iz okupiranega mesta v vas oziroma na osvobojeno območje ni tako simboličen, kot je v literarnem izvirniku (z lesenim čolnom čez reko). Berk s ponarejeno prepustnico mimo italijanskih straž odide na osvobojeno ozemlje v gostilno »Pri žabi«. Je pa zato toliko bolj zanimiv prostor te gostilne oziroma moški s sončnimi očali, ki v predsobi igra na pojočo žago.

Berk se ob prihodu zazre v tega moškega, kamera pa se za nekaj trenutkov ustavi ob upodobitvi na inštrumentu. Vzpostavljena je napetost in negotov občutek, kajti gostje so se v gostilni zbrali s skrivnim namenom ilegalnega prestopa meje, pri čemer Berk in z njim gledalec ne ve, kdo v gostilni ve za odhod k partizanom, kdo je vodja in kdo so prostovoljci, poleg tega pa mora biti previden, da ne bi vzbudil pozornosti pri morebitnih špijonih. Zato se poraja vprašanje, kdo je ta skrivnostni moški, zakaj se kamera osredotoči na upodobitev na žagi in kaj ta upodobitev sploh pomeni?

Gledalec najverjetneje ne analizira detajla na pojoči žagi, ampak nanj predvsem deluje nenavadna podoba celote, torej igralca na pojočo žago ter napete situacije v gostilni ob pripravi na ilegalni prehod na osvobojeno ozemlje.



Slika 11: Upodobitev na pojoči žagi

Pri natančnejšem preučevanju (analiza vizualnega simbola po Wittkowerju) pa je mogoče ugotoviti, da gre pri izpostavljeni upodobitvi za logo švedskega producenta pojočih žag. Mitološka figura, upodobljena na logu, je starogermanski zli vodni duh Neck ali Necken, ki je pogosto prisoten v skandinavski mitologiji (Simek 228). Neck prelepo igra na svoj inštrument in s tem nič hudega sluteče ljudi zablja v vodo, nato pa jih utopi. Simboliko upodobljene mitološke figure lahko na podlagi tega interpretiramo kot neke vrste vizualni nadomestek za

prehod čez reko oziroma močvirje s čolnom, ki je opisan v literarnem izvirniku.⁵⁶ V romanu čoln asociira na Haronov brod, v filmu pa upodobitev mitološke figure, ki pogublja ljudi, prav tako napoveduje številne smrti ljudi, ki se odpravljajo v partizane.

Trodelni oziroma dvodelni (če se osredotočimo predvsem na Španijo in Slovenijo) dogajalni prostor, ki ga opredeljuje tudi velika časovna razlika, povezuje glavni junak Bergant oziroma njegovi spomini. Iz španske sočasnosti se v svoji zavesti seli v slovensko preteklost (*flashback*) na podlagi asociativnih povezovanj dogodkov, ki temeljijo bodisi na tematski povezavi bodisi spomine vzbudi glasba. Tako na primer sekvenca iz španskih bikoborb, ki si jih ogleduje turist Bergant, preide na posnetek italijanskega filma o španskih legionarjih, ki si na vzhodni fronti v obdobju miru čas krajšajo z improviziranimi bikoborbami. Ta film, ki ga spremlja še vedno ista glasba iz začetnega španskega prizorišča bikoborb, Berk gleda v okupirani Ljubljani leta 1943. Glasba povezuje tudi sekvenco, kjer Berk prosi Katarino, da bi mu na nemško uniformo prišla oficirske oznake. Kljub temu da partizani še vedno streljajo, se v ozadju sekvence razlega igranje klavirja, to pa gledalca takoj nato prenese na špansko prizorišče, kjer Bergant v salonu igra na klavir in kasneje osuplemu Bitterju zaupa, da je tudi on zaključil vojno v nemški uniformi, ki jo je slekel mrtvemu nemškemu vojaku. Na večeru španske glasbe in plesa, ki se ga udeležijo Bergant in Bitter z ženo, se kamera ob koncu sekvence za hip zadrži ob treh fantih, ki jezdijo mimo Berganta. Fant na zadnjem konju v naročju drži tudi otroka, ki je tematska povezava ob montažnem rezu, ki gledalca preseli v slovenski dogajalni prostor, in sicer v kmečko sobo, kjer si Anton in Berk ogledujeta novorojenca v materinem naročju.

Tako kot prostor, je tudi dogajalni čas v filmski adaptaciji večplasten. Prikazano je medvojno dogajanje v Ljubljani v letu 1943, sledi Berkovo življenje med partizani vse do konca vojne spomladi 1945. Berkova partizanska leta niso prikazana kontinuirano, ampak z velikimi časovnimi preskoki oziroma elipsami, odvisno od subjektivnih spominov Jakoba Berganta. Druga časovna plast je premaknjena za trideset let in prikazuje starejšega Berka oziroma Jakoba Berganta med oddihom v Španiji. Njegovo preživljanje dopusta je prav tako prikazano s časovnimi preskoki, v ospredje so postavljeni pogovori z Bitterjem, ki zadevajo preteklost in so povodi za Bergantove reminiscence.

⁵⁶ V snemalni knjigi je sicer predvidena sekvenca, v kateri Berka skupaj z drugimi s čolnom prepeljejo preko reke. Vendar ta sekvenca končni različici filma ni dodana.

Španski časovni okvir je pomemben ne samo zaradi spominov, ki jih vzbudi, ampak tudi kot pokazatelj protagonistove spremembe v času. Ne gre toliko za spremembo zunanosti, ki je samoumevna, ampak predvsem za prikaz Bergantove dozorelosti in premišljenosti, ki so jo izoblikovale življenjske izkušnje.

Tretji časovni niz predstavljajo atemporalni, fantazmagorični spomini, kot je na primer subjektiven prikaz hajke. Pavlovič o časovni razplatenosti filmskega dogajanja pravi:

»Ko sem se spustil v ruvanje s časovnimi ravnmi, sem se odločil, da grem do konca. Da temu objektivnemu časovnemu paralelizmu dodam še tretjo raven visoke subjektivizacije v doživljanju časa. Sicer pa imamo vsi uskladiščene doživljaje predimenzionirane intenzivnosti, ki se v svoji časovnosti prelamljajo skozi prizmo naše subjektivizacije v popolnem neskladju z realnim časom razprostiranja teh dogodkov v materialnem življenju.« (navedeno za: Šprah, *Živojin* 269).

Prostorska in časovna kontinuiteta je v filmu ohranjena s pomočjo dolgih sekvenc, ki se v Pavlovičevih filmih pogosto pojavljajo. Primer takšnega neprekinjenega posnetka je miting, kjer brez montažnega reza spremljamo Berkov pogovor s partizanskimi kolegi, nato prihod belogardistov in njihovo usmrnitev, na koncu pa še Kristinin ekstatični ples kazačoka. Šprah (*Živojin* 263–266) poudarja, da je dolga sekvenca sicer eden osnovnih realističnih izraznih sredstev, pri Pavloviču pa pomeni predvsem »najtesnejše približanje dinamiki življenja«, saj ga režiser uporablja namesto montažnih prijemov, da bi s tem »stopnjeval izraznost vzdušja«.

»Avdiovizualni« citati

V romanu *Menuet za kitaro* se pred vsakim poglavjem pojavijo citati literarnih del, izjav različnih avtorjev, aforizmov in podobno. Tudi film se začne in zaključi s citatom, ki predstavlja okvir celotnega dogajanja. Uvodni kader filma predstavlja dokumentarna fotografija množice ljudi, ki stojijo pred kapelo in poslušajo moškega s kitaro.⁵⁷ Na sliki je izpisan citat iz Cankarjeve črtice *Kakadu*, ki se pojavi tudi v romanu (105): »Vseokoli tebe je na tisoče življenj, ki jih ne poznaš in jim nikoli ne odgrneš brezdanih skrivnosti. Le otrok jih sluti, odtod njegova plašljivost. Vsak zvok, ki ga slišiš, je zvok od onstran.« Realna upodobitev te fotografije se nato pojavi ob koncu filma, ko Berk odide za zvokom kitare in petja španske pesmi, ki ga privede

⁵⁷ Verjetno gre za fotografijo iz konca vojne. V snemalni knjigi ta dokumentarni vložek ni naveden.

pred ožgano kapelo, kjer so že zbrani ljudje. Prizor je zasnovan na enak način kot je bil tisti na začetni fotografiji.

V prvem primeru gre torej za literarni in vizualni (fotografija) citat, drugi obravnavani kader pa je citat oziroma posnetek vsebine in kompozicije prve fotografije. Oba kadra predstavljata tudi soočenje španskega (avdialna raven – glasba) in slovenskega (vizualna raven – kapela, partizani, ljudje v civilu) prostora, hkrati pa objektivni (dokumentarna fotografija) in subjektivni (Bergantova vizualizacija) spomin na vojno.



Slika 12: Dokumentarna fotografija



Slika 13: »Avdiovizualni« citat

Zvok in slika: Naturalistična podoba vojne

V filmu se zvrsti več naturalističnih sekvenc, v katerih je gledalec soočen s krutostjo vojne. V sekvenci med postankom v vasi Iztok privede belogardista, ga pokrije s svojim plaščem in

ustreli (Berk zdaj tudi dobi pojasnilo na prej zastavljeno vprašanje, zakaj ima Izток luknje v plašču). Mrtvec pade na tla tik ob konju in na tej podobi se kamera zadrži nekaj sekund. Po hajki in med kasnejšim streljanjem v vasi Berk ponovno zagleda človeka in konja, tokrat sta oba delno zasuta s prstjo in kamni. Kader mrtvega človeka ob mrtvem konju deluje kot veristični prikaz smrti, v kateri sta si človek in žival enaka.



Slika 14: Naturalistični prikaz smrti

V povezavi že omenjene sekvence z mrtvimi ljudmi, ki Berganta spremljajo pod španskim pomolom, Šprah navaja sintagmo »mrtvaški ples«. Groteskna upodobitev nekakšnega mrtvaškega plesa se pojavi še enkrat, in sicer po sekvenci, v katerem Kristinin spremljevalec Gaber strelja na razpelo. Pijan in verjetno ljubosumen Gaber (Kristina po prihodu zaveznikov in bližajočem se koncu vojne ne kaže več zanimanja zanj) potem, ko za Kristino v spalnico odide Berk, nadaljuje s petjem, kmalu nato pa se zaslišijo streli. Temu sledi sekvenca grotesknega plesa v poltemi: pijani Gaber se vrti v ritmu glasbe v paru s prav tako pijanim in slepim moškim. Ples deluje zelo nenavadno in ostaja nepojasnen. Gaber pa je v naslednjih dneh obsojen na smrt zaradi streljanja v razpelo in vnašanjem nemiru med kmečko prebivalstvo, torej je bil to zares njegov zadnji ples.

Eden izmed naturalistično grotesknih prizorov je tudi sekvenca v atriju nekega gradu, kjer se partizani oborožujejo. Berk na star klavir sredi dvorišča igra Tárregov *Tango*, v bližnjem posnetku je prikazano zaklano govedo, iz katerega mesar ravno kar vleče čreva, pri čemer so tla

polna krvi. Pari po okrvavljenih tleh plešejo na Berkovo glasbo, spet drugi na klavirju pripravljajo svoje orožje. V poznejši bitki bo gledalec ponovno soočen s podobno situacijo, le da tokrat veliko krutejšo: Berkovemu sovojaku je granata razparala trebuh, iz katerega sili črevesje. Ples tega in drugih vojakov v atriju gradu je bil za mnoge ponovno »mrtvaški ples«.

4.5.2 Sinteza: Junak v filmu *Nasvidenje v naslednji vojni*

Protagonist filma *Nasvidenje v naslednji vojni* Jakob Bergant pripoveduje svojo zgodbo na bazi spominov, ki se porajajo ob pogovorih o preteklosti ali naključnih asociacijah. Junakova zgodba je zato razdrobljena in osredotočena na subjektivno prikazovanje posameznih pripetljajev. Vojna zgodba oziroma spomin se dogaja v protagonistovi zavesti. Prizori najmučnejših spominov (hajka, smrt prijatelja Antona) so v njegovi zavesti megleni, pomešani z drugimi dogodki in čustvi. Morebitne dialoge ali zvok zato v teh spominih nadomešča glasba (ponavljajoči se motiv tanga). Junakov značaj in njegova notranja razdvojenost nista prikazana preko prostora in časa, v katerem se nahaja, ampak s časovno in prostorsko večplastnostjo. Njegovo eksistenco determinirajo pretekli dogodki, reminiscence iz partizanskih dni, ki povzročijo, da junak pravzaprav samo delno živi v sočasnosti in je vseskozi razdvojen med sedanjostjo in preteklostjo. Poleg tega ga zaznamuje še njegova individualnost, kot posameznik se vedno znova znajde nasproti kolektivu. Že kot partizan se ne zlije z okolico, ne prilagaja se splošnemu mnenju in okusu, niti sistemu, pa čeprav utegne biti to zanj nevarno. Tudi trideset let kasneje izstopa iz okolice, za razliko od drugih ne uživa brezskrbnih dopustniški dni, ampak celo v počitniški Španiji najde priložnost za razglabljanje o preteklosti.

V partizanski zgodbi se protagonist vseskozi giblje ob tanki liniji življenja in smrti. Sam črte sicer ne prestopi, jo pa zato številni njegovi partizanski kolegi, ki jih protagonist na lastne oči vidi umreti. Meja med življenjem in smrtjo, absurdnost enega in drugega ter razkol med njima ponovno zelo zaznamujeta junaka. Če protagonista ne definira scenografija, pa njegovo notranjost poleg omenjenih dvojnosti opisuje tudi zvočna plast, predvsem dialogi z nemškim prijateljem, v katerih razkriva svoje mišljenje, filozofska prepričanja in dvome.

4.6 Bruno Schulz: *Sanatorij Pri klepsidri* / *Sanatorium Pod Klepsydrą*

Bruno Schulz se je rodil v meščanski židovski družini leta 1892 v poljskem mestecu Drohobič, ki danes pripada Ukrajini. Umrli je leta 1942, ko so ga v Drohobiču ustrelili nemški vojaki. Schulz je v Lvovu študiral arhitekturo, nato pa še nekaj mesecev slikarstvo na Dunaju. Po študiju je delal kot učitelj risanja v Drohobiču. Potem ko je mesto leta 1939 zavzela Rdeča armada, se je poskušal preseliti v Varšavo, vendar mu to ni uspelo. Po nemški okupaciji mesta je do svoje smrti živel v predelu geta.

Schulz je z ilustracijami opremljal literarne revije, časopise in knjige: je avtor naslovnice in ilustracij prve izdaje romana Witolda Gombrowicza *Ferdydurke*. Svoj literarni debi je Schulz doživel relativno pozno – leta 1934 je s pomočjo poljske pisateljice Zofije Nałkowske izšla zbirka zgodb *Cimetove prodajalne*. Druga zbirka zgodb z naslovom *Sanatorij Pri klepsidri* je izšla tri leta kasneje (1937) in obsega starejša dela, ki niso bila objavljena v prvi zbirki, eno novo napisano zgodbo ter še dve zgodbici, ki sta bili prvotno zasnovani kot poglavji romana. Schulz je poleg teh dveh zbirk napisal še nekaj pripovedi in nedokončan roman *Mesija*, njegova pisemska korespondenca in druga morebitna dela pa so bila uničena med vojno. (Wojcik 120–122, Kwiatkowski 529, 530).

Prva Schulzeva zbirka zgodb, *Cimetove prodajalne*, je pri literarni kritiki dosegla precejšen odmev. Ob izidu *Sanatorija Pri klepsidri* se je pisatelj nadejal podobnega zanimanja, vendar je bila druga zbirka pri predvojni kritiki precej spregledana. Odzivi na knjigo, ki so se vendarle pojavili, so podobno kot pri *Cimetovih prodajalnah* v zgodbah zaznali radikalen odklon od realističnega pripovedovanja. Veliko kritikov je nenavadnost, večpomenskost, neoprijemljivost in metaforičnost Schulzeve proze ocenjevala negativno. Razumljivost zgodb naj bi podirale preobširne metafore, kaos v naraciji, zapletenost jezika, pomanjkanje bistva. Liki naj bi bili lutke in ne pravi ljudje, zato so bile zgodbe označene kot antihumanistične in nenavadne. Tudi pisatelj sam z drugo zbirko ni bil popolnoma zadovoljen, Tadeuszu Brezi, ki je bil zgodbam naklonjen, Schulz odgovarja, da so to v primerjavi s *Cimetovimi prodajalnami* slabša dela, zato je pohvala neutemeljena (Bolecki *Słownik* 326). Naklonjeni kritiki (na primer že omenjeni Breza, Artur Sandauer, Stanisław Ignacy Witkiewicz) so kot pozitivne lastnosti Schulzeve proze izpostavljali metaforičnost pripovedovanja, antirealizem, fragmentarnost in poetičnost. Podobno meni tudi sodobna kritika (Włodzimierz Bolecki, Jerzy Ficowski, Jerzy Jarzębski in

številni drugi), ki prozo Schulza uvršča v vrh poljske literarne ustvarjalnosti. (Bolecki, Słownik 305–309).

Schulzeva proza je dosegljiva tudi v slovenskem prevodu. Katarina Šalamun-Biedrzycka je v knjigi z naslovom *Cimetove prodajalne* prevedla vse zgodbe iz prve zbirke ter dodala še štiri zgodbe iz druge zbirke, torej *Sanatorija Pri klepsidri: Moj oče gre med gasilce, Druga jesen, Knjiga, Genialno obdobje*. V antologiji sodobne poljske proze z naslovom *Varujte me, mile zarje* iz leta 1983 sta v prevodu Nikolaja Ježa objavljeni še dve zgodbi iz druge zbirke: *Samota* in *Sanatorij Pri klepsidri*.

Zbirka *Sanatorij Pri klepsidri* obsega trinajst zgodb, v katerih je čutiti dobršno mero avtobiografskosti.⁵⁸ Posamezne pripovedi večinoma povezuje glavni lik, Jožef. Pripovedovalec skozi hermetične zgodbe rekonstruira svojo mladost, pri čemer se vseskozi sprehaja med realnim in sanjskim oziroma fantazmagoričnim, prestopa mejo med živim in mrtvim, med človekom in naravo, razmišlja o zgodovini in se trudi razumeti bistvo in način bivanja človeka. V zgodbi *Knjiga* opisuje t. i. knjigo vseh knjig, ki jo je v mladosti prebiral skupaj z očetom in za katero meni, da je v njej zapisano bistvo sveta. V *Genialnem obdobju*, ki simbolizira otroštvo, mali Jožef dobi nenavaden navdih za risanje. Njegovo eruptivno ustvarjanje prekine prijatelj Šloma, ki se bolj kot za risbe zanima za oblačila Adele, simbol erotičnega prebujenja. Zgodba *Pomlad* govori o prijateljevemu skrivnostnemu albumu znamk, ki Jožefu odkriva zgodovinske like in z njimi nove svetove. S pomočjo tega albuma Jožef spoznava skrivnost in preteklost Bianke. V nadaljevanju Jožef opisuje eno izmed poletnih noči (*Julijska noč*), očetov odhod h gasilcem (*Moj oče gre med gasilce*), v zgodbi *Druga jesen* govori o očetovi raziskavi, ki je pojasnila bistvo jeseni, v *Mrtvi sezoni* pa o očetu in njegovi trgovini. Očeta po smrti pošljejo v *Sanatorij Pri klepsidri*, kjer mrtvi zaradi posebne relativnosti časa še vedno živijo, Jožef pa v tem mestu mrtvih obišče očeta. Zgodbi *Dodo* in *Edi* govorita o psihično oziroma fizično prizadetima junakoma, v zgodbi *Upokojenec* pa pripovedovalec zavzame perspektivo starejšega gospoda, ki se odloči, da bo ponovno obiskoval šolo. Taisti upokojenec je v naslednji zgodbi (*Osamljenost*) zaprt v svoji otroški sobi in prepuščen samemu sebi. *Zadnji očetov pobeg* govori o bolehnemu Jožefovemu očetu, ki se je nekega dne spremenil v raka. Z njim so ravnali

⁵⁸ Kot avtobiografsko označuje svoje delo tudi pisatelj sam. V pismu Witkiewiczzu med drugimi pravi: »Menim, da so *Cimetove prodajalne* avtobiografski roman.« (navedeno po *Słownik schulzowski* 27). / »Uważam *Sklepy* za powieść autobiograficzną.« Avtorjev zapis je mogoče posplošiti tudi na drugo zbirko.

previdno, vse dokler se ni zgodila nesreča, ko so ga nenamerno skuhali za obed. Čez nekaj dni, ko se je kuhani oče rak nekoliko ovedel, je pobegnil iz krožnika, za njim je ostala samo noga.

4.6.1 Analiza zbirke zgodb

Junaki: Jožefovo nenavadno popotovanje v otroštvo

Protagonist Jožef skozi zgodbe podoživlja nenavadne otroške spomine, ki prehajajo med realnostjo in fantastiko. V prvih zgodbah je še otrok, ki verjame, da se v očetovi veliki knjigi skrivajo skrivnosti obstoja, ali pa deček, ki doživi nenavaden izbruh slikarskega navdiha. Nato opisuje svoje fantovske poletne dogodivščine (*Pomlad*), v zgodbi *Sanatorij Pri klepsidri* pa se že kot mlad moški odpravi na obisk k mrtvemu očetu. Skozi posamezne nenavadne zgodbe bralec torej spremlja Jožefovo odraščanje.

Jožefovo otroštvo najbolj zaznamuje lik očeta Jakoba. Oče je precej nenavadna oseba, ki svojo eksistenco preizkuša v različnih preobrazbah. Sina sprva uvaja v skrivnosti – razodene mu »Knjigo« – vendar ga tudi kmalu sooči z resnico, da nobena knjiga ne more razložiti bistva. Prvobitnost in esenco življenja zato oče išče drugod, v ustvarjanju drugačnih svetov in z lastnimi metamorfozami (kraljestvo ptičev ali manekenov v *Cimetovih prodajalnah*, metamorfoza v poveljnika gasilcev, muho, raka v *Sanatoriju Pri klepsidri*). S tem je razklan med realnim svetom, v katerem naj bi bil glava družine in vodja trgovine, in vzporednim svetom, ki ga kreira sam. Jožef takšne očetove eksperimente vidi kot »umetniške«, medtem ko realistična Adela jasno pokaže, da je Jakobovo obnašanje neumno in se mu zato tudi zoperstavlja. Zaradi svoje praktične naravnosti mu na primer prepove, da bi razdelil ves malinov sok gasilcem, katerih poveljnik je, s tem pa tudi poudarja grotesknost njegovega početja.

Jakobovo potrebo po metamorfozah literarna teorija razlaga na več načinov. Kostrzewa (*Słownik schulzowski* 242–250) piše o metamorfozah bodisi kot izrazu večne spremenljivosti oblik bodisi kot izrazu Jakobovih mazohističnih nagnjenj. Tretja interpretacija eksperimente vidi kot poskus bega pred družinskimi in družbenimi obveznostmi. Jakob zaradi nagnjenja po odkrivanju prvobitnosti namreč zanemarja družino in delo, zato se pred očitki o neizpolnjevanju

tradicionalnih dolžnosti zateka v telesa drugih bitij. Po četrti razlagi so Jakobove transformacije posledica alienacije oziroma odtujevanja. Jakob umetnik ne najde več stika z realnim svetom in ljudmi, zato to odtujenost izraža skozi transformacijo v živalsko podobo. Na samem koncu se preobrazi v raka in v tej obliki tudi zapusti svoje družinsko in družbeno okolje. Jakobove metamorfoze, še posebej zadnja, močno spominjajo na Kafkovega Gregorja Samso in njegovo transformacijo v hrošča.

Paradoksalno se v življenju Jožefa prvi pojavi oče Jakob in ne mama, ki v zgodbah ostaja nepoimenovana: »To je bilo v davnih časih. Matere takrat še ni bilo. Živel sem vse dni sam z očetom, v najini sobi, takrat veliki kot ves svet.« (Schulz, *Cimetove* 127). Mama je za mladega Jožefa manj pomembna, pooseblja predvsem tisto, kar je fizičnega (ponuja fizično ugodje in zatočišče) v nasprotju z mitičnimi razsežnostmi sveta, ki mu ga predstavlja oče: »Potem je prišla mati in te zgodnje svetle idile je bilo konec. Materino ljubkovanje me je zapeljalo, da sem pozabil na očeta, in moje življenje je steklo po novem, drugačnem tiru, brez praznikov in čudežev [...].« (Schulz, *Cimetove* 127). Mama ima vlogo gospodinje, ki se čedalje intenzivneje posveča tudi očetovi trgovini, s tem pa začne zanemarjati dom. Ko oče začne počasi izginjati, se zdi, da to sprejema precej ravnodušno, pravzaprav se je nekako navadila na očetove stalne odhode in vračanja. Kot je razvidno iz zadnje zgodbe v zbirki (*Zadnji očetov pobeg*), je prav mama tista, ki je kriva, da je oče za vedno odšel. Očeta, ki je po zadnji metamorfozi živel kot rak, je skuhal, pri čemer ni popolnoma jasno, ali je to storila namerno ali po nesreči: »Ko sem jo ves pretresen zaradi storjenega obupano vprašal: – Kako si mogla to storiti! Ko bi bila to naredila vsaj Genia, ampak ti ... – Mati je jokala, krilila z rokami, ni mogla odgovoriti. Ali je mislila, da bo očetu tako bolje, ali je v tem videla edini izhod iz brezupne situacije, ali pa je preprosto ravnala z nerazumljivo lahkomišelnostjo in brezmišelnostjo? ...«⁵⁹ (Schulz, *Proza* 296). Oče, Jožefova avtoriteta, pa čeprav v obliki raka, izgine, s tem pa je konec Jožefove mladosti in njegovih brezskrbnih izletov v mitične svetove.⁶⁰

⁵⁹ »Gdy wstrząśnięty dokonany fakt pytałem z rozpaczą matki: – Jak mogłaś to uczynić! Gdyby to przynajmniej Genia była zrobiła, ale ty sama... – matka płakała, łamała ręce, nie mogła dać odpowiedzi. Czy myślała, że ojcu tak lepiej będzie, czy widziała w tym jedynie wyjście z beznadziejnej jego sytuacji lub działała po prostu w niepojętej lekkomyślności i bezmyślności?...«

⁶⁰ Glede na to, da so Schulzeve zgodbe v veliki meri avtobiografske, lahko to literarno smrt oziroma izginotje povežemo z dejansko smrtjo Schulzevega očeta. Potem, ko je oče umrl, je družina Schulz morala zapreti trgovino in se zaradi finančnih razlogov preseliti na obrobje mesta. Bruno Schulz je s svojim delom preživel družino (mamo in sestro), s temi obveznostmi pa je bilo njegova mladost na nek način končana.

Mama se, kot poudarja Kitowska-Łysiak (*Słownik schulzowski* 207–213), v dveh primerih izvije iz vloge realistične ženske, usmerjene k vsakdanjim skrbem: v zgodbah *Genialno obdobje* in *Moj oče gre med gasilce*. Ko mali Jožef dobi nenadni, silni slikarski navdih, ga mama sprva želi pomiriti, potem pa tudi sama postane del tega nenavadnega umetniškega izbruha. Samo ona in Jožefov brat ga na nek način razumeta in mu neumorno prinašata papir za risanje. Drugi znak maminega občutka za estetiko se pojavi potem, ko zagleda očeta v nenavadni gasilski oziroma viteški opravi. Kljub temu da bo njegova gasilska četa popila ves malinov sok, čemur pomočnica Adela močno nasprotuje, mama tega ne prepove. Navdušena je nad očetovim »čudovitim« izgledom in eleganco ter uslužnostjo gasilcev.

Tretja pomembna oseba Jožefovega otroštva je hišna pomočnica Adela. V zgodbah je poudarjena njena mamljiva postava. Jožef že kot otrok izkorišča Adelino bližino za dotike, ki najverjetneje vodijo v prva erotična doživetja. Adelina privlačnost vznemirja tudi trgovske pomočnike ter Jožefovega prijatelja Šlomo in soseda Edija. Kot poudarja Rosiek (*Słownik schulzowski* 13, 14), je Adela ena izmed treh najpomembnejših figur pripovedovalčevega sveta, udeleženka trikotnika oče–mama–Adela. S svojo poudarjeno fizičnostjo skupaj z mamo predstavlja kontrast očetu, nasprotuje pa tudi očetovim »norostim«, na primer gojenju ptic na podstrešju ali pa sponzoriranju gasilcev. Konflikt med Adelo in očetom je – kot nadaljuje Rosiek – ontološki konflikt, predstavlja nasprotne načine obstoja. Očetova eksistenca je pogojena z nenehnim iskanjem, dvomom, Adelino življenje pa je vezano na realno vsakdanje življenje.

Pripoved in pripovedovanje

Pripovedovalec zgodb iz zbirke *Sanatorij Pri klepsidri* je prvoosebni. Gledišče, iz katerega pripoveduje, se spreminja z njegovim odrasčanjem. Od otroške perspektive, v kateri se zdi soba »velika kot cel svet«, do deškega in moškega gledišča. V dveh zgodbah (*Upokojenec*, *Samota*) pripoveduje upokojenec, pri čemer ni jasno, ali je to morebiti Jožef ali popolnoma druga oseba. Razen slednjih so zgodbe koncipirane kot spomin na otroštvo in mladost. Spomini nihajo med realnim in fantastičnim oziroma sanjskim.⁶¹ Glede na to, da pripovedovalec sporoča, da so se

⁶¹ Schulz je sanje razumel kot poseben svet oziroma nenavadno besedilo, ki nima svojega slovarja, zato ga je treba prevesti v umetniški jezik. Pripovedovalske strategije, ki posnemajo »poetiko sanj« so zanj znak posebne

doživetja večkrat zgodila v sanjah ali pa na meji med budnostjo in spanjem, niti pripovedovalec in posledično niti bralec nista prepričana, ali gre v določenem trenutku za resničen spomin ali za sanjsko blodnjo: »Nikoli potem nisem mogel zvedeti od matere, koliko resničnega je bilo v tem, kar sem videl one noči skozi priprte veke, premagan od spanca, ko sem se spet in spet pogrezal v gluho pozabo, koliko pa je bilo plod moje domišljije.« (Schulz, *Cimetove* 115).

Jezik zgodb *Sanatorija Pri klepsidri* je zgoščen, zapleten, poln terminoloških izrazov iz različnih področij, tujk, metafor, poosebitev, sinestezij, primerjav: »Dnevi so stali v mlakah in mlakužah, usta pa so imeli polna ognja in popra. Medeno gmoto dneva so blesteči noži rezali v srebrne grude, v prizme, ki so v prerezu imele vse polno barv in začimbenih pikantnosti.« (Schulz, *Cimetove* 142). Pripovedovalec se kljub takšnemu bogastvu jezika zaveda njegove nemoči spričo veličine skrivnosti obstoja, hkrati pa računa na bralca, da bo lahko kljub pomanjkljivosti besed zaznal bistvo, ki ga želi sporočiti:

»Imenujem jo preprosto Knjiga, brez vseh pridevnikov in epitetov, in je v vsej vzdržnosti in samoomejitvi nemočen vzdih, tiha vdaja pred nezaobsegljivostjo transcendentalnosti, saj ni besede ne aluzije, ki bi mogla zablesteti, zadišati, nas zaobjeti s tistim srhom božje groze, s tisto slutnjo neimenovanega, katerega sam prvi okus, na končku jezika, presega vso našo zmožnost navdušenja, občudovanja. Le kaj bi nam pomagal ves patos pridevnikov, našopirjenost pridevnikov, ob tem neizmerljivem, čudežnem, neizračunljivem. Sicer pa bo bralec, pravi bralec, kakršnega kliče ta pripoved, že sam razumel, ko mu bom pogledal globoko v oči, in prav na dnu zagorel v tem blestenju.« (Schulz, *Cimetove* 126).

Pripovedovalec se – kot je razvidno iz zgornjega citata – pogosto obrača na bralca, ga neposredno nagovarja in poudarja, da bo lahko le osredotočen bralec razumel globino pripovedovanega, s čimer opozarja na hermetičnost zgodb. Pogosto informacije, ki jih želi posredovati, skrije v medbesedilne navezave, aluzije in ponovno računa na to, da jih bo bralec prepoznal. Bolecki (*Słownik schulzowski* 20) navaja, da se Schulzeve aluzije največkrat navezujejo na judovsko ali grško mitologijo, Novo zavezo in sodobno kulturo: »Šest dni stvarjenja sveta je bilo božjih in svetlih. Sedmega dne pa je On začutil tuj vatek med prsti in je, ves zgrožen, odmaknil roke od sveta, čeprav je bil njegov stvarniški zanos preračunan še na mnogo dni in noči.« (Schulz, *Cimetove* 153). Schulzev bogat in zapleten jezik je pogosto tudi ironičen in grotesken, kot je nemalokrat groteskna tudi vsebina njegovih zgodb.

pripovedovalske odličnosti in izvirnosti, zato jih visoko ceni in tudi pogosto uporablja (*Słownik schulzowski* 346, 347), kot je opazno v posameznih zgodbah.

Kronotop: Med realnim in fikcijskim

Dogajalni prostor v zgodbah *Sanatorija Pri klepsidri* je večinoma omejen na provincialno mesto (trgi, ulice, park) in notranje prostore (meščanska stanovanja, sobe, trgovina, slaščičarna). Dejanski dogajalni prostor pa v veliki meri razširjajo ekskurzi v sanjski ali mitski prostor. Vsem prikazom prostora je skupno, da so izrazito subjektivni. Sicer prostor ne opredeljuje značajskih lastnosti junakov, je pa odraz junakove zavesti ali pa bralcu bolj ali manj izrazito sporoča, v kateri sferi se nahaja, realni ali fantastični.

Z vidika kronotopa je zelo zanimiva zgodba z naslovom *Sanatorij Pri klepsidri*, ki poleg zgodbe *Pomlad* predstavlja glavni vir motivov za filmsko adaptacijo Wojciecha Jerzyja Hasa. Ko se Jožef odpravi na obisk k preminulemu očetu, se odpravlja v onstranstvo, začne nekakšno »orfejevsko« pot. Vendar njegov namen ni, da bi vrnil očeta v življenje, ampak gre k njemu samo na obisk. Potovanje do mesta, v katerem je čas zrelativiziran, je dolgo in nenavadno: po stari progi s še bolj starim, umazanim vlakom in mimo pozabljenih postaj. Prestop v onstranstvo nikakor ni preprost, do Sanatorija se je treba prebiti skozi nenavadno pokrajino, ki napol lebdi v prostoru:

»Zdelo se je, kakor da ta temna pokrajina, polna resnobe, komaj opazno valovi sama v sebi, se pomika mimo sebe kot mrko kopasto nebo, polno nevidnega gibanja. Kakor da lahko plavajoči prameni in parobki gozdov šumijo in rastejo iz tega šumenja, podobni morski plimi, ki se neopazno dviguje na breg. Sredi temne razgibanosti gozdnatega področja se je pridvignjena bela cesta vila kakor melodija čez hribe širokih akordov, pod pritiskom teže mogočnih glasbenih masivov, ki so jo na koncu vsrkali.« (Schulz, *Sanatorij* 22).

Da je to čuden, nezemeljski prostor, nakazujejo tudi barve. Pripovedovalec opisuje zelenino listov dreves ob poti in ugotavlja, da so listi zelo temni, da pravzaprav gre kar za globoko črnino, iz katere izvira sivina vse pokrajine, ki jo pripovedovalec primerja z nokturnom. Do Sanatorija vodi pot skozi gozd, v katerem je temno kot v rogu, nato pa še čez most.⁶² Sobane in hodniki Sanatorija so sivi in prazni, hkrati pa tudi mrzli in prepišni, kar spominja na podobo podzemlja. Hotel oziroma *Sanatorij Pri klepsidri* je kot labirint, dolgi temačni hodniki z nešteto enakimi

⁶² Ravno tako, kot je moral Orfej prečkati Stiks. Poleg tega se okoli Sanatorija sprehaja več psov, še posebej grozen je velik volčjak, ki je edini privezan na verigi. Tudi Hadesu pasji pomočniki pomagajo, da mu ne uide kakšna ujeta duša.

vrti popolnoma zmedejo Jožefovo orientacijo, tako da ne najde niti prostorov, v katerih je že bil.

Kot poudarja Jarzębski (*Słownik schulzowski* 186, 187), je labirint eden najvažnejših motivov v Schulzevi prozi. Ponavadi je povezan z nočjo, sanjami in pomeni vstop v najgloblje plasti duševnosti ali kulturne tradicije. Prostorskemu labirintu se v prozi Schulza pridružuje časovni labirint. Zanimivo je, da pripovedovalec prostor vidi kot nekaj človeškega, kar lahko ljudje spreminjajo, v nasprotju s časom, ki je nekaj višjega: »čas je nedotakljiv, čas se ne sme dražiti! Ali vam ni dovolj prostor? Prostor je za človeka, v prostoru se lahko podite po mili volji, prevračate kozolce, se premetavate, skačete z zvezde na zvezdo. Toda za božjo voljo, ne dotikajte se časa!« (Schulz, *Sanatorij* 34).

Čas je v zgodbah *Sanatorija Pri klepsidri* temeljna kategorija, na kar nakazuje že naslovna klepsidra, torej vodna ali peščena ura. Zgodovinski dogajalni čas zgodb je, v kolikor je razviden, prelom 19. in 20. stoletja. Kwiatkowski (341) poudarja družbene spremembe tega obdobja: stabilizirana meščanska družba je z industrializacijo in hitrim razvojem spremenila način življenja, pri čemer je izgubila pomembne moralne vrednote. Na to opozarja tudi kradljivec Šloma iz zgodbe *Genialno obdobje*: »Oh, ali misliš, da bi jaz kradel in počenjal vse tiste norosti, ko se svet ne bi tako obrabil, tako nizko padel, ko stvari v njem ne bi izgubile svoje pozlate – daljnega odbleska božjih rok?« (Schulz, *Cimetove* 152).

Glede na to, da gre za spomine na realne in sanjske dogodke iz otroštva, je čas urejen subjektivno in nekronološko, na kar pripovedovalec opozarja v zgodbi *Knjiga*: »Tako bomo torej zbirali te namige, ta zemeljska približanja, te postaje in etape po poteh našega življenja, kot delce razbitega zrcala. Po koščkih bomo zbirali to, kar je enotno nedeljivo – naše veliko obdobje, genialno obdobje našega življenja.« (Schulz, *Cimetove* 139). Razvrstitev nekaterih zgodb v zbirki sicer nakazuje na cikličnost časa: po pomladnih dogodivščinah sledi julijska noč, nato jesen in nazadnje mrtva sezona, ki asociira na zimo, vendar je takšna razvrstitev letnih časov le pogojno linearna. Ker se nahajamo med realnim in irealnim svetom, gre lahko pri opisanih dogodkih za katerokoli pomlad, katerokoli jesen in tako dalje.

Čas v *Sanatoriju Pri klepsidri* in nasploh v prozi Schulza torej ni stalna kategorija, nasprotno, je popolnoma relativen. Lahko se ustavi, junaki lahko prespijo dneve in tedne ali pa celo popolnoma pozabijo nanj. Pripovedovalec ugotavlja, da so nekatere stvari (na primer Jožefov

slikarski navdih v *Genialnem obdobju*) tako velike in nedoumljive, da sta čas in resničnost premajhna, da bi jih lahko zaobjela. Navadni dogodki so umeščeni v linearni čas, »genialni« dogodki pa so del drugega časa: »Je mar mogoče, da bi bil čas pretesen za vse dogodke? Bi se lahko zgodilo, da bi vsa mesta v času bila že razprodana? [...] Si, bralec že kdaj slišal o vzporednih nizih časa, o dvotirnem času? Res, obstajajo take stranske proge časa, malce nelegalne sicer in problematične, ampak če kdo prevaža takšno kontrabando kot mi, takšne nadurne dogodke, ki se jih ne da nikamor uvrstiti – ne more biti preveč izbirčen.« (Schulz, *Cimetove* 141).

Posebna časovna urejenost se pojavlja v onostranstvu, torej v zgodbi *Sanatorij Pri klepsidri*. Že samo potovanje do Sanatorija je trajalo nenavadno dolgo, ko pa Jožef končno dospe v novo očetovo bivališče, mu doktor Gotard pojasni skrivnost njegove ustanove: »Gre za to [...], da smo premaknili čas nazaj. Tu zaostajamo za cel interval, katerega obseg ni mogoče določiti. Stvar postane preprosto relativna. Tako pri nas smrt vašega očeta preprosto ni nastopila, tista smrt, ki ga je v vaši domovini že doletela.« (Schulz, *Sanatorij* 24). Kmalu tudi Jožef postane del tega nenavadnega časa. V nenehnem prehajanju med stanji budnosti, polbudnosti in spanja izgubi nadzor nad zaporedjem dneva. Situacija v Sanatoriju ga je prisilila, da se je odrekel »skeletu neprekinjene kronologije« in z vzgojo priučenemu nadziranju časa. Spi cele dneve ali tedne, ko pa se zbudi, bodisi nadaljuje prekinjene pogovore bodisi se znajde na popolnoma drugem mestu in niti sam ne ve, kako je prišel tja. Posledica razpada kronološkega časa je tudi neusklajenost individualnih časov. Jožef na primer v mestni restavraciji opazuje veseljaškega očeta in ker mu ta podoba ni po godu, se vrne nazaj v Sanatorij, kjer začuden ugotovi, da oče leži v postelji in mu pri tem še očita, da ga je pustil ležati samega cela dva dni. Po tem dogodku je Jožefu jasno, da v Sanatoriju vlada zmešnjava časov. Ker je Jožef samo na obisku, sicer pa še vedno pripada linearnemu zemeljskemu življenju, mu takšen razpad časa povzroča velike preglavice:

»Postaja mi žal vsega tega početja. Težko bi rekel, da smo ravnali prav, ko smo nasedli bučni reklami in poslali očeta sem. Nazaj pomaknjen čas ... v bistvu se to lepo sliši, kako pa je v resnici? Ali je tukaj mogoče naleteti na polnovreden, pravičen čas, čas, ki je nekako odvit s svežega svitka, ki diši po novem, po barvi? Ravno nasprotno. Ta čas je prav do dna izrabljen, ljudje so ga že ponovili, oguljen in na več mestih preluknjan čas, prozoren kakor sito.« (Schulz, *Sanatorij* 34).

Jožef se odloči, da bo pred tem nenavnadnim časom pobegnil. To odločitev v njem sproži pes človek, ki ga je Jožef odvezal z verige. Zdi se, da se je za pobeg odločil v zadnjem trenutku, kajti psa čuvaja (Hadesovega stražarja?) se je komajda znebil. Jožef se je sicer za vedno poslovil od nenavnadnega, brezčasnega mesta, vendar pa se je za stalno naselil na vlaku, ki vozi med zemeljskim in nezemeljskim življenjem, med realnostjo in fantastičnostjo. Kot kaže, se bo stalno nahajal nekje vmes, enkrat bližje eni, drugič drugi strani.

4.6.2 Sinteza: Junak v zbirki zgodb *Sanatorij Pri klepsidri*

Za junaka zgodb *Sanatorija Pri klepsidri* je najpomembnejše notranje dogajanje, zato se pripovedovalec ne osredotoča na opisovanje junakovega zunanega izgleda, če ta ni bistven za njegovo stanje zavesti. Odnos junaka do samega sebe in do sveta okrog njega se spreminja z odraščanjem in s pogledi iz različnih zornih kotov. Pogled na svet je subjektiven, resničnost v zgodbah pa nezanesljiva, na kar bralca opozarja kar pripovedovalec sam. Junak je razcepljen med fizičnostjo in nečim višjim, notranjim. Obstaja v realnosti, vendar se v njo in vloge, ki mu jih namenja, ne more popolnoma vživeti, zato išče izhode ali pa vsaj razlage za svojo eksistenco. Jožef bistvo in smisel obstajanja išče v knjigah ali pa s tem, ko opazuje očeta, ki v iskanju prvobitnosti in v odmiku od človeškega gre še dlje: bodisi v svojih nenavnadnih poizkusih bodisi iz nepojasnjene razloga zapušča človeško eksistenco in se transformira v živali. Cilj teh iskanj je najverjetneje odkritje neke zanesljive transcendence.

Notranjo razcepljenost junaka poudarjajo tudi koncepti drugih zgodbenih likov. Mama ali pomočnica Adela sta kot predstavnici »fizične« eksistence predstavljeni kot nasprotni pol očeta Jakoba. Ker se Jožef nahaja nekje med vsemi temi figurami – pri Adeli in mami išče fizične zadovoljitve, oče pa ga navdihuje s svojim odkrivanjem globljih resnic – je njegova razcepljenost toliko večja. Ta se kaže tudi skozi vprašljivost obstoja resničnosti in posameznih dogodkov. Junakova domišljija in vpliv sanj sta namreč tako velika, da ni prepričan, če so se stvari, ki se jih spominja, dejansko zgodile ali pa so le plod njegove domišljije. S tem pa je omajana njegova trdna identiteta, ki jo spodbija relativnost časa. Priučeno junakovo linearno zaznavanje časa se v onostranstvu, na obisku pri očetu v Sanatoriju, podre. Takšnega kaosa junak ne vzdrži, zato se odloči, da bo zapustil Sanatorij. Vendar pa razcepljenost med

fantastičnim in realnim svetom ostaja: junak se ne vrne v svoje mesto, ampak ostaja na vlaku med enim in drugim prostorom.

Junak tako prostor kot čas zaznava subjektivno. Na eni strani posredno parodira in kritizira konkretni zgodovinski čas in njegove družbene spremembe (prelom 19. in 20. stoletja), ko na primer obžaluje, da je nasedel reklami in poslal očeta v Sanatorij. Hkrati pa sta ta dogajalni čas in prostor zanj pomembna le toliko, kolikor sta izvir njegovih fantazem in sanj, v katerih sta obe kategoriji zrelativizirani.

4.7 Wojciech Jerzy Has: *Sanatorij Pri klepsidri* / *Sanatorium Pod Klepsydrą*

Wojciech Jerzy Has se je rodil leta 1925 v Krakovu, umrl pa je leta 2000 v Lodžu. V Krakovu je med drugimi študiral na Akademiji za likovno umetnost, kasneje se je preselil v Lodž, kjer je sodeloval v formaciji *poljske filmske šole*.⁶³ Od leta 1974 je Has delal na Katedri za filmsko režijo Državne višje šole za film, televizijo in gledališče v Lodžu, kasneje je na tej instituciji opravljal funkcijo dekana in rektorja. Has je svoj prvi celovečerni igrani film z naslovom *Pentlja (Pętla)*, filmsko adaptacijo zgodbe takrat popularnega pisatelja Marka Hłaska, posnel leta 1957. Tudi v nadaljnji ustvarjalnosti so njegovi scenariji najpogosteje temeljili na literarnih delih: od skupno štirinajstih celovečernih igranih filmov je samo eden posnet po izvirnem scenariju, vsi drugi pa so filmske priredbe literarnih del pisateljev, kot so: Bolesław Prus, Jan Potocki, Kazimierz Brandys, Stanisław Dygat.⁶⁴

Has v svojih filmih prikazuje subjektivni svet, ki se skozi domišljijo, spomine in sanje izoblikuje v zavesti likov. Junaki so najpogosteje outsajderji, ki se ne počutijo dobro v svetu, v katerem živijo, hkrati pa so tudi preveč pasivni, da bi karkoli ukrenili zoper svojo nezavidljivo eksistenco. Has se intenzivno posveča problematiki časa, zato si je pridobil sloves režiserja upočasnjene ritma, zbranosti in kontemplacije oziroma režiserja poetičnih filmov. (Lubelski 211–214, *Słownik schulzowski* 140–142).

Film *Sanatorij Pri klepsidri*⁶⁵ je bil premierno prikazan leta 1973. Režiser se je zavedal, da oblasti niso naklonjene njegovemu ustvarjanju, zato je po končanem snemanju delovno

⁶³ Formacija filmskih ustvarjalcev, ki je združevala avtorje z lastnimi filmskimi poetikami, na primer Jerzyja Kawalerowicza, Tadeusza Konwickiego, Kazimierza Kutza, Andrzeja Munka, Stanisława Różewicza, Andrzeja Wajdo. Njihovi filmi zavračajo socrealistične smernice ustvarjanja, posvečajo se individualnemu junaku in njegovemu premlevanju vojnih dogodkov. Najvidnejša dela *poljske filmske šole* so nastala med letoma 1955 in 1965.

⁶⁴ Filmske adaptacije Wojciecha Jerzyja Hasa: *Pentlja/Pętla* (1958, Marek Hłasko), *Słowo/Pożegnania* (1958, Stanisław Dygat), *Skupna soba/Wspólny pokój* (1960, Zbigniew Uniłowski), *Słowo/Rozstanie* (1961, Jadwiga Żylińska), *Kako biti ljubljena/Jak być kochaną* (1963, Kazimierz Brandys), *Rokopis iz Zaragoze/Rękopis znaleziony w Saragossie* (1965, Jan Potocki), *Śifre/Szyfry* (1966, Andrzej Kijowski), *Lutka/Lalka* (1968, Bolesław Prus), *Sanatorij Pri klepsidri/Sanatorium pod Klepsydrą* (1973, Bruno Schulz), *Nezanimiva zgodba/Nieciekawa historia* (1983, Antoni Czechow), *Pisun/Pismak* (1985, Władysław Terlecki), *Lastnoročno napisan osebni dnevnik grešnika/Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany* (1986, James Hogg) in *Nenavadno potovanje Baltazarja Koberja/Niezwykła podróż Baltazara Kobera* (1988, Frederick Tristan).

⁶⁵ Scenarij: Wojciech Jerzy Has, direktor fotografije: Witold Sobociński, glasba: Jerzy Maksymiuk, scenografija: Jerzy Skarżyński, Andrzej Płocki, kostumografija: Lidia Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, maska: Halina Ber, Anna Śmiech, zvok: Janusz Rosół, montaža: Janina Niedźwiecka, igralci (glavne vloge): Jan Nowicki (Jožef), Tadeusz Kondrat (Jakob, Jožefov oče), Irena Orska (Jožefova mati), Halina Kowalska (Adela), Gustaw Holoubek (doktor Gotard), produkcija: Zespół Filmowy Silesia, direktor filma: Urszula Orczykowska. (*Film polski*, internetni vir).

različico filma najprej odnesel na filmski festival v Cannes, kjer je bil film po spletu okoliščin tudi predvajan. Dobil je posebno nagrado žirije, s takšnim uspehom pa si je Has zagotovil zanimanje za film tudi v domovini, s tem pa možnost predvajanja v kinematografih. Pred uradno premiero filma na Poljskem so za poznavalce Schulzevih del organizirali predpremiero, ki se je je med drugimi udeležil literarni kritik in Schulzev znanec Artur Sandauer in po projekciji film ocenil kot dober. Kljub temu pa je tik pred prvim predvajanjem filma izšla njegova uničujoča kritika. Kot ugotavlja Guerin Castellova (106, 107), je takšno kritiko najverjetneje spodbudila takratna oblast, ki je s tem dosegla, da film pri gledalcih ni doživel velikega zanimanja ali navdušenja.

Nenaklonjene kritike (Artur Sandauer, Zygmunt Kałużyński, Wojciech Grabowski) so Hasu očitale, da je pri adaptaciji Schulzeve proze preveč poenostavljal, da se je pri prikazovanju domišljijskega sveta v glavnem izražal s pomočjo scenografije, ki je prenapihnjena, prav tako naj bi junaki delovali preveč umetno in teatralno, citati iz Schulzeve proze pa naj bi zveneli zaneseno. Po njihovem mnenju je film v primerjavi z literarnim izvirnikom po eni strani izgubil veliko pomembnih motivov in tem ter estetsko prepričljivost, po drugi strani pa se preveč osredotoča na judovsko problematiko. Filmska in literarna kritika Konrad Eberhardt in Wacław Sadkowski pa sta bila med tistimi, ki so bili Hasovemu filmu naklonjeni. Pišeta, da je Hasova interpretacija odlično prikazala bistvo Schulzeve proze ter da je po dogodkih druge svetovne vojne samoumevno, da je Has v film vključil tematiko holokavsta, pa čeprav je Schulzeva proza še ni mogla opisovati v takem obsegu. Dandanes je film *Sanatorij Pri klepsidri* uvrščen med nesporne mojstrovine poljskega filma.

Filmska adaptacija se v največji meri opira na zgodbi *Sanatorij Pri klepsidri* in *Pomlad*, obe sta iz Schulzeve druge zbirke z naslovom *Sanatorij Pri klepsidri*. V filmu zasledimo tudi posamezne motive drugih zgodb bodisi iz druge bodisi iz prve zbirke (*Cimetove prodajalne*). Najbolj očitni so motivi iz zgodb *Knjiga*, *Genialno obdobje* in *Ptiči*, Guerin Castellova (107) pa dodaja še naslednje zgodbe: *Dodo*, *Obisk duhá*, *Mrtva sezona*, *Noč velike sezone*, *Ščurki*, *Neurje*, *Moj oče gre med gasilce*, *Traktat o manekenih* in *Traktat o manekenih (konec)*. Jožefov obisk očeta v Sanatoriju tvori nekakšen okvir, saj se film začne s potjo v nenavadno mesto, opisuje nekatere dogodke v tem mestu, konča pa se z Jožefovim odhodom iz Sanatorija. V takšen zgodbeni okvir so vloženi motivi drugih zgodb, med katerimi Jožef prehaja po zakonih sanjskega sveta.

4.7.1 Analiza filma

Kronotop: Labirint časa

Kompleksnost in nenavadnost prostora in časa uvaja uvodna sekvenca (pravzaprav gre za t.i. kader-sekvenco, kajti celotna sekvenca je posneta v enem kadru) *Sanatorija Pri klepsidri*. V kadru je najprej vidna le veja golega drevesa, v ozadju je sivo nebo. Nekaj sekund zatem se pojavi ptica, ki prhuta s krili, vendar se kljub temu ne premika, zdi se, kot da leti na mestu, saj ozadje ostaja statično. Ko se končno začne premikati, jo kamera v panoramskem posnetku, tako da se giblje okoli lastne osi, spremlja v letu skozi vejevje, zatem pa ptica izgine, v vidnem polju se pojavi okno in kmalu se izkaže, da je kamera ptico opazovala iz premikajočega se vlaka. To ni navaden vlak, kajti na njem so razmetani in uničeni predmeti, nemi ljudje, nedelujoča ura. Zvoki premikajočega se vlaka se mešajo z nenavadnimi toni neznanega izvora. Edini dve osebi, ki kažeta znake življenja, sta slepi sprevodnik in glavni junak Jožef, vendar pa tudi ta dva ne pojasnita nenavadnosti vlaka: kam pelje, zakaj je napol uničen, kdo so vsi ti apatični ljudje? Nelogično gibanje ptice v prostoru, gibanje vlaka in hkrati statičnost ljudi vzpostavljajo časovni in prostorski paradoks. Na tem vlaku ni nič zanesljivega, občutek za čas in prostor je prevaran, prevladuje dvoumnost in nestabilnost, peljemo se v nepredvidljivo, neznano mesto in čas dogajanja.

Jožef z vlakom dospe na postajo, skozi zasneženo in zaraščeno pokopališče se prebije do propadajoče stavbe, za katero se nekoliko kasneje izkaže, da gre za Sanatorij, kjer po »zemeljski« smrti prebiva Jožefov oče. Tudi ta prostor je nenavaden, vrata ne vodijo nikamor, zato mora Jožef vstopiti skozi okno. Hodniki so zapuščeni in zaprašeni, sobe prerašča rastlinje, slišati je žvenket jedilnega pribora, vendar nikjer ni nikogar. Ko se vendarle prikaže medicinska sestra, Jožef od nje izve le, da v Sanatoriju ljudje večino časa spijo, zato Jožef nadaljuje z raziskovanjem nenavadne ustanove. Sanatorijska restavracija je z ene strani odprta na pokopališče, mize in pult so popolnoma prekriti s pajčevino, kljub temu je v kozarcih sveže vino, v zaprašeni vitrini pa sveže torte. Očetova soba v Sanatoriju je temna, hladna in prepišna, v njej razen postelje skoraj ni opreme.

Tudi v nadaljnjih sekvencah si sledijo nenavadni prostori. Jožef iz Sanatorija stopi skozi velika vrata in se znajde neposredno v stanovanju, kjer je živel z mamo in očetom. Nato odide v pisano

trgovino v pritličju, se kmalu znajde na trgu neznanega mesta, kasneje pred vilo, v panoptikumu in v Biankini sobi. Spet nato je na podstrešju pri očetu, pa pri mami, v mestu, nato v Sanatoriju in tako dalje.



Slika 15: Sanatorij Pri klepsidri

Sobe, skozi katere se sprehaja Jožef, niso navadni prostori. Restavracija Sanatorija se – kot je bilo že omenjeno – odpira neposredno na pokopališče, Biankina postelja oziroma njena soba, ki naj bi bila intimno zatočišče, je postavljena v odprt prostor, na mestni trg, pri čemer jo zastira le bogato rastlinje. Med pogovorom razgaljene Bianke in Jožefa se v tej »sobi« nenadoma pojavi slepi sprevodnik, ki preverja karte. Binakin zasebni prostor se je torej spremenil v javnega, kar pa ne čudi niti Bianke niti Jožefa. Trgovina, v katero se je po naročilu matere namenil Jožef, da bi zbudil trgovce, se spremeni v sinagogo, kjer judovski trgovci opravljajo jutranjo molitev. Monumentalna vrata v Sanatoriju se prvikrat odprejo v steno, drugikrat pa ta ista vrata vodijo v nov prostor.

Prav tako kot je nenavaden dogajalni prostor, je nenavadno tudi prehajanje oziroma Jožefovo potovanje med posameznimi kraji dogajanja, ki mestoma ne upošteva logičnih zakonov prostora in časa. Ko gre za sekvence sanatorijskega sveta,⁶⁶ Jožef v prostore in iz njih prestopa skozi vrata, nekajkrat pa tudi skozi okno. Prehod iz Sanatorija k mami pa je že bolj nenavaden: ko Jožef iz očetove bolniške sobe skozi razbito šipo opazuje okolico, vidi samega sebe, kako

⁶⁶ S sintagmo »sanatorijski svet« je označeno dogajanje v prostoru, ki se navezuje na onostranstvo, in vključuje prostore v Sanatoriju, mesto, v katerem se nahaja Sanatorij, pokopališče in očetovo trgovino. Da bi ločili med mestom Jožefovega otroštva in tem mestom iz onostranstva, je za slednjega tudi v nadaljevanju rabljen pridevnik »sanatorijski«.

prihaja v Sanatorij. Njegov drugi prihod se od prvega razlikuje v tem, da se monumentalna vrata Sanatorija tokrat odprejo, za njimi pa ni stene kot poprej, niti vrata ne vodijo v notranjost, kot bi pričakovali, ampak je za njimi neznan odprt in z rastlinjem poraščen prostor, v katerega Jožefa vodi deček Rudolf. Zatem se protagonist znajde v zaprtem prostoru, v sobani polni rastlinja, v kateri je pohištvo prekrito s pregrinjali, odgrne zastrto ogledalo, v njem pa zagleda podobo mame. Potem se Jožef skozi prostore ponovno premika po razmeroma logičnih zakonih – po stopnicah navzdol in skozi vrata v trgovino, po lestvi na Adelin balkon in skozi okno v njeno sobo. Sledi neposredni in nelogični prehod iz Adeline sobe na mestni trg: Jožef se v Adelini sobi splazi pod posteljo, na drugi strani pa se znajde v nenavadnem »ptičjem« mestu, kjer kraljuje Jožefov oče ptič. Kasneje se Jožef iz Biankine sobe pod posteljo splazi na podstrešje, kjer oče goji ptice. Čeprav je Jožef prišel nenapovedano in kljub nenavadnemu načinu njegovega prihoda, se oče temu sploh ne čudi, ampak deluje, kot da je prihod izpod postelje namesto skozi vrata nekaj vsakdanjega.



Slika 16: Prehajanje med prostori

Takšnih nenavadnih prehodov je še kar nekaj: iz trgovine se Jožef vrne v sanatorijsko mesto tako, da leži na preprogi, ki jo iz trgovine odvijejo neposredno na mestni trg; izpod mize na gostiji, ki se je dogajala na tem trgu, se Jožef splazi v panoptikum; ko ga general aretira in mu preveže oči, se nenadoma znajde v objemu matere, ko pa z materjo preverja podstrešje z uničenim in razpadajočim ptičjim kraljestvom, se pogled subjektivne kamere mimo mrtve ptice počasi približa belini, za katero se izkaže, da je rjuha. S to rjuho je v naslednjem kadru pokrit Jožef, ki se je prebudil v Sanatoriju in ki zdaj ob sebi zagleda budnega očeta.

Prehodi med različnimi prostori in svetovi so tekoči, redko ustvarjeni s pomočjo montažnega reza, zato so sekvence dolge. Nenavadnost v načinu prehajanja nakazuje na posebnost prikazanega sveta. Takšno kontinuirano prehajanje med popolnoma različnimi prostori in časovnimi plastmi v realnem svetu ni mogoče. Močno pa spominja na sanje ali spomine, kjer se podobe v zavesti ali podzvesti prelivajo in združujejo. Da gre za nekakšne sanje lahko sklepamo tudi iz Jožefove dremavosti: pogosto zeha, občasno med samim dogajanjem celo zaspi. Ko se prebudi, se znajde v drugem prostoru.

Skrivnostni in fantastični prostori, skozi katere neovirano potuje Jožef, imajo nekatere skupne točke, vidne skozi barve, scenografijo in način igre. Glede na to lahko gledalec identificira tri tipe prostorov, ki jih je mogoče povezati s tremi življenjskimi obdobji (otročstvo, mladost, odrasla doba) ali pa s spomini in sanjami, med katerimi junak prehaja v posameznih zgodbah literarnega izvornika.

V sekvencah Jožefovega spomina, kjer se pojavlja mati, je prostor urejen precej običajno. Največkrat gre za sobo, v kateri je pohištvo že zloženo in pokrito in kjer mati ureja zadnje posle pred zaprtjem trgovine. Soba hišne pomočnice Adele je že bolj pisana in polna bujnega rastlinja. Podstrešje, kjer si je Jožefov oče uredil posebno raziskovalno sobo, v kateri goji raznovrstne ptice, pa je opremljeno s pisano, surrealistično scenografijo. V nasprotju s temi prostori, so prostori Sanatorija skopo opremljeni, v scenografiji prevladujejo uničene ali razpadajoče stvari in veliko pajčevin.



Slika 17: Surrealistična podoba podstrešja

Direktor fotografije Witold Sobociński v enem izmed intervjujev (*Akademia Polskiego Filmu*, internetni vir) pripoveduje, da je pri zasnovi posameznih kadrov veliko pozornosti namenil barvni kompoziciji, da bi s tem poudaril razlike med posameznimi dogajalnimi prostori in časovnimi nivoji. V filmu imata tako vsak prostor in čas svojo barvo. Sekvence, ki predstavljajo Jožefove otroške spomine, so posnete brez posebnih barvnih filtrov. Prizori, povezani z očetovim nenavadnim življenjem, so obarvani s kontrastnimi barvami. Sekvence, ki pa se nanašajo na onostranstvo, so posnete v sivkastih in izrazito bledezelenkastih barvah, ki ponazarjajo razpad.



Slika 18: Soba v Sanatoriju

Obdobje, v katerem se Jožef nahaja v določeni sekvenci, je mogoče identificirati tudi na podlagi drugih likov in njihovega odnosa do glavnega junaka. Mama, v nekaterih sekvencah pa tudi oče, se do Jožefa obnašata kot do otroka, ne glede na to, da ima odraslo podobo – karata ga zaradi umazanih in strganih hlač, zaradi neznanja slovnice in podobno. Bianka in Rudolf se do njega obnašata kot do fanta oziroma prijatelja, kar daje slutiti, da gre za spominsko sekvenco iz mladostnega obdobja. V Sanatoriju doktor Gotard z Jožefom resno razpravlja o očetovem stanju, zaskrbljeni Jožef je tokrat v vlogi odraslega moškega.

Kot poudarja Jakubowska (*Sanatorium*, predavanje), je Jan Nowicki, ki v filmu igra Jožefa, časovne plasti odlično upodobil tudi z načinom igre, ki se spreminja glede na obdobje življenja, katerega v določeni sekvenci igra.

V dialogih posamezni junaki poudarjajo irelevantnost zgodovinskega časa. Pomembnejši od konkretnega časa je splošen pojem časa in njegovih razsežnosti, o katerem ima Jožef na popotovanju priložnost razmišljati skupaj z ostalimi liki. Doktor Gotard mu na primer pripoveduje, da je čas v Sanatoriju relativen, pomaknjen nazaj in upočasnen, saj le tako lahko mrtvim omogočijo nadaljnje življenje. Medicinska sestra dodatno opiše nenavadno sanatorijsko časovno urejenost, ko pravi, da v Sanatoriju vsi nenehno spijo, čeprav pri njih noč nikoli ne nastopi. Slepí sprevodnik iz vlaka se skupaj z Jožefom sprašuje, kje so umeščeni dogodki, ki nimajo svojega lastnega mesta v času.

Časovna problematika pa ni prisotna samo na ravni dialogov, ampak je podprta tudi z vizualno podobo. V posameznih kadrih se kot pomenljiv detalj bodisi na steni bodisi kje drugje pojavi ura (dvakrat na vlaku, na podstrešju pri očetu, v Sanatoriju). Vsem uram je skupno, da ne delujejo, ustavile pa so se ob različnih časih. Negibni kazalci nakazujejo na dejstvo, da se Jožef nahaja izven realnega časa ter da se giblje med različnimi časovnimi plastmi. V filmu se pojavi še ena zanimiva oseba, povezana s časom. To je skrivnostni možki, ki se Jožefu pridruži v sanatorijskem mestu. Ta gospod okrog vratu nosi številne ure, le-te pa so pritrjene tudi na posebni deski, ki jo nosi kot nahrbtnik. Mož z urami napove, kakšna usoda čaka judovskega trgovca Seibla, je torej neke vrste prerok.

Realni čas je delno mogoče opredeliti z menjavo letnih časov, ki so razvidni iz filmske slike. Ob Jožefovem prihodu v Sanatorij je pokrajina zasnežena, kasneje najverjetneje nastopi pomlad, ko se Jožef znajde pred ograjo Biankine hiše gre za poletje (močno sonce), nato pa nastopi še jesen (porumeneli listi, veter, megla). Vendar si je glede na fantastičnost dogajalnega prostora in neomejeno časovno prehajanje prikazane letne čase težko razlagati kot zaporedne. V večji meri prispevajo k zaznavi prostora oziroma nadčasovnosti: zima ali jesen dopolnjujeta razpadajočo sivozeleno podobo Sanatorija, torej onostranstva. V nasprotju pa poletje s svetlobo in toploto daje manj misteriozen pridih sekvencam z Bianco in mladim Jožefom.

S časovnega vidika sta zelo zanimiva začetek in konec filma. Oba v časovno perspektivo uvajata nedoločnost, neujemljivost, relativnost. V začetni sekvenci je kamera osredotočena zgolj na ptico, ki leti čez nebo. Ptica prhuta s krili, vendar se kljub temu zdi – kot je natančneje opisano v enem izmed prejšnjih razdelkov – da se ne premika prav veliko. Guerin Castelllova (108, 109) meni, da je ta ptica metafora za človeka, ki nenehno poskuša ujeti trenutek, ta pa se mu vedno znova zmuzne iz rok. S tem je v filmu že na samem začetku uvedena glavna tematika

(ali pa – po Guerin Castellovi – glavni junak), to je čas. Prostor, po katerem se giblje ptica, se zdi brezmejen, kar nebo pravzaprav tudi je. Vendar kamera v naslednjih kadrih to iluzijo brezmejnosti podre: počasi se oddaljuje, nebo prehaja v daljni plan, v kadru pa zdaj vidimo nebo skozi okno, iz notranjosti vlaka. Okenski okvir je ograbil brezmejnost neba, s tem pa poudarja relativnost, ki kot tema ponovno pride v središče.

V zadnji sekvenci Jožef dobi oblačila in rekvizite sprevodnika ter sam prevzame njegovo vlogo. Iz Sanatorija se skozi pokopališče, polno sveč, na katerem stoji tudi njegova mati, odpravi v neznano. Kamera se pri tem počasi vrne v jarek, iz katerega je priplezal Jožef. Kot piše Guerin Castellova (112), je prav tako kot sprevodnik iz vlaka tudi Jožef oslepel, hkrati pa spregledal (kot je spregledal Ojdip, pa čeprav si je iztaknil oči). S tem je Jožef dobil novo nalogo: sam je postal vodnik v globine zemlje, torej v globine skrivnosti ali z besedami Schulza:

»Ampak tu še ni konec, spuščamo se globlje. Samo brez strahu. Dajte mi roko, samo še korak in prispeli smo do korenin in v trenutku smo se znašli sredi vejnate, mračne in koreninaste pokrajine, kot bi bili v globokem gozdu. Vonj po ruši in prahu, korenine tavajo v temi, zapletajo se, dvigujejo se, v njih se navdahnjeno pretakajo sokovi kot v pijanskih črpalkah. Smo na drugi strani, smo v temelju stvari, v temi, ki je pripeta s prepletajočim se svetlikanjem. Kakšno kroženje, gibanje in množica! Kakšno mravljišče in brozga, ljudstva in generacije, tisočkrat pomnožene biblije in iliade! Kakšno popotovanje in vrvež, zmešnjava in vrenje zgodovine! Ta pot ne vodi več naprej. Smo na samem dnu, pri temnih temeljih, smo pri Materah.«⁶⁷ (Schulz, *Proza* 164).

Junaki: Popotovanje skozi čas

Glavni junak Jožef se v uvodni sekvenci nahaja na vlaku. S kovčkom v naročju sedi na stolu in dremlje. Prebudi ga slepi sprevodnik, ki mu sporoči, da so prispeli. Kot je znano iz literarnega izvornika, Jožef potuje v Sanatorij na obisk k umrlemu očetu. To je nenavadna pot, kajti vodi v onostranstvo, v svet relativnega časa in fikcije. Jožefovo popotovanje se nadaljuje skozi celoten film, na njem pa srečuje osebe iz svojega otroštva in mladosti. Tudi sicer je za Jožefa zelo

⁶⁷ »Ale nie tu koniec jeszcze, zstępujemy głębiej. Tylko bez strachu. Proszę mi podać rękę, krok jeszcze i jesteśmy u korzeni i natychmiast staje się gałęzisto, mrocznie i korzennie jak w głębokim lesie. Pachnie darnią i próchnem, korzenie wędrują w ciemności, płaczą się, wstają, soki wstępują w nich w natchnieniu, jak w pijących pompach. Jesteśmy po drugiej stronie, jesteśmy u podszewki rzeczy, w ciemności fastrygowanej płaczącą się fosforescencją. Co za krążenie, ruch i ciżba! Co za mrowie i miazga, ludy i pokolenia, tysiącrotnie rozmnożone bibliie i iliady! Co za wędrówka i tumult, płatanina i zgiełk historii! Dalej już ta droga nie prowadzi. Jesteśmy na samym dnie, u ciemnych fundamentów, jesteśmy u Matek.«

pomembno vprašanje časa, o katerem razglablja tudi na glas. Po pogovoru z Rudolfom na primer v obliki glasnega monologa razmišlja, ali je mogoče, da so se vse stvari enkrat že zgodile, ali se sploh lahko zgodi še kaj novega. V obliki dialoga pa Jožef o času in dogodkih razpravlja predvsem s slepim sprevednikom iz vlaka.



Slika 19: Lik očeta

Najpomembnejše osebe iz Jožefovega otroštva so oče, mama in Adela, ki jih Jožef na potovanju skozi čas vedno znova srečuje. Po prihodu v Sanatorij doktor Gotard Jožefu pokaže sobo s posteljo, v kateri oče leži negiben, kot bi bil mrtev. Soba v Sanatoriju razpada, v koloristiki kadra prevladuje sivina in bledezelena barva. Vendar oče še živi, Jožef ga namreč kmalu sreča sredi mestnega trga, kjer zbranim poslušalcem v nenavadnem pernatem kostumu doživeto pripoveduje o pticah. Kot kaže, je to začetek očetove obsesije in postopne metamorfoze v ptiča. V nasprotju z očetom je lik Jožefove matere veliko bolj realen. Mati se nahaja v sobi nad trgovino, kjer naj bi Jožefova družina živela v njegovem otroštvu. Pohištvo v sobi je prikrito s pregrinjali, zavese so zastrite in v sobi je temačno, mati pa je zaskrbljena zaradi nenavadnega obnašanja očeta in zaprtja trgovine.

Hišna pomočnica in Jožefova prijateljica Adela ima svojo sobico v delu trgovine. Prvič jo zagledamo skozi »oči« trgovcev in Jožefa, ki jo opazujejo čez okno njenega balkona. Z razgaljenimi nogami se lenobno preteguje v postelji, nato pa iz balkona prežene opazovalce. Adela je oblečena samo v spalno srajco z razporkom, ki razkriva prsi. Soba je pisana, polna predmetov in rastlinja, Adela pa deluje kot razigrano, izzivalno dekle, ki ljubi življenje. Zato je njena usoda – v literarnem izvirniku jo doleti smrt na poti v Ameriko, ko se je potopila ladja s

katero je potovala, v filmski adaptaciji pa jo prepoznamo kot eno izmed potnic na vlaku v onostranstvo – toliko bolj pretresljiva.



Slika 20: Lik matere

Judovska tematika: Sanatorij kot opomin na holokavst

V filmu *Sanatorij Pri klepsidri* je Has skozi filmske podobe izpostavil oziroma nakazal motive holokavsta. Kot že omenjeno, so nekateri kritiki (Sandauer) Hasu to dodano tematiko očitali, drugi (Eberhardt) pa so se strinjali, da po drugi svetovni vojni in po zločinih, storjenih nad Judi tega preprosto ni mogoče prezreti. Še posebej, če upoštevamo dejstvo, da je bil tudi avtor literarnega izvirnika, Bruno Schulz, zaradi svojega judovskega porekla med drugo svetovno vojno preganjan v geto, nato pa ustreljen na ulici.

Holokavst v filmu ni nikoli neposredno omenjen, vendar je ob predpostavki, da gledalčevo vnaprejšnje védenje vključuje to zgodovinsko poglavje, razpoznaven v nekaterih sekvencah. Film je zato mogoče interpretirati dvojno, bodisi upoštevamo judovsko tematiko bodisi ne. Lahko ga razumemo kot zgodbo o Jožefovem postopnem odkrivanju dejstev holokavsta ali pa samo kot adaptacijo Schulzevih zgodb.

V začetni sekvenci kamera iz zunanosti (kader neba in ptice) skozi okno preide v notranjost vlaka. V sledečih kadrih so vidni številni ljudje, njihov izgled, predmeti in oblačila – molilni šal, judovska čepica, kazalo za branje Tore, t. i. *jad*, pri slednjih dveh se kamera ustavi v bližnjem planu in ju prikazuje dlje časa – nakazujejo na to, da so ti ljudje Judje. Ob ustavljeni

uri in razmetanih predmetih negibni otroci, ženske in moški s pepelnatimi obrazi boljčijo v prazno. Njihova telesa se premikajo samo toliko, kolikor to povzročajo tresljaji premikajočega se vlaka. Nekateri izmed njih sedijo, drugi slonijo ob steni kot bi bili privezani obnjo, spet drugi negibno ležijo na pogradih ali pa na tleh. Nekateri izmed njih so goli ali polgoli, njihova negibna telesa kažejo na to, da so mrtvi ali pa zamrznjeni v času. Kader dopolnjuje nenavadno, grozeče zvočno ozadje. Podoba vlaka z judovskimi potniki spominja na transportne vagone, ki Jude peljejo v koncentracijsko taborišče. Vendar pa negibnost potnikov napeljuje na mnogo pretresljivejši vtis – ti potniki so že bili odpeljani v taborišče, kjer jim je bilo vzeto človeško dostojanstvo, nato pa so bili umorjeni. Tokrat jih vlak pelje v drugo smer, iz taborišča v onostranstvo. Eberhardt (15, 16) vlak opredeljuje kot neke vrste Haronov brod, s to razliko, da sprevodnik, tj. Haron, v onostranstvo ne vozi umrlih, ampak umorjene.

Naslednja sekvenca z judovsko tematiko nastopi potem, ko Jožef prebudi trgovce, ki spijo v trgovini.⁶⁸ Eden izmed trgovcev začne izrekati besede iz psalma, nato pa se mu z molitvijo in petjem pridružijo tudi drugi. Trgovina se nato spremeni v sinagogo, v kateri množica Judov prepeva in pleše. Tudi Jožef je navdušen nad pisano podobo prostora in živahnim petjem ter plesom, nekajkrat se množici poskuša celo pridružiti, vendar mu to ne uspe, tako da ostane v vlogi opazovalca. Med živahnim plesom in molitvijo v trgovini sinagogi se *iz offa* zasliši glas, ki bere odlomek iz psalma. Jakubowska (*Sposób*, predavanje) opozarja na bralčevo otožno branje, kot da bi vedel za tragedijo, ki se približuje.

V dveh kasnejših sekvencah je propad Judov še bolj očiten, prizor v trgovini se namreč ponovi, pri čemer se stopnjuje njegova tragika. Mama Jožefa ponovno pošlje v trgovino, tokrat naj bi očetu nesel malico. Ob Jožefovem prihodu so spet vidne bale blaga, sekvenca ima podobno strukturo kot prejšnja: brez montažnega reza sledimo nekajminutnemu dogajanju v trgovini. Množica ljudi se prereka med kupovanjem blaga, ki ga razvijajo iz bal, mečejo in vlečejo, prostor je ponovno dobro osvetljen, prevladujejo pisane barve, ustvarjene z barvnimi filtri. Jožef se sprehaja po trgovini, nato pa ga dremajočega pogoltne množica kričečih ljudi. Zaspal je na veliki, zviti preprogi, skupaj s katero ga neposredno iz trgovine »odvijejo« v drug dogajalni prostor, na trg sanatorijskega mesta. Opisana sekvenca prikazuje precej stereotipno

⁶⁸ Jakubowska (*Sposób*, predavanje) sekvenco v trgovini sinagogi opredeljuje kot eno najzanimivejših v filmu. V celoti gre samo za eno sekvenco, brez montažnih rezov, čeprav je sekvenca dolga in se osvetlitev v prostoru menja. Kot metaforo za to sekvenco navaja kader, v katerem Jožef vstopi v trgovino, pri tem pa za nekaj trenutkov postoji ob velikih balah blaga. Kot se odvija blago iz bal, tako se bo postopoma odvila tudi dolga sekvenca v trgovini sinagogi.

podobo Judov trgovcev, vendar v njej še vedno prevladuje pozitivna atmosfera, samo en pripetljaj napoveduje strašljivo prihodnost: Adela Jožefu na pladenj položi umetno glavo, da bi jo odnesel trgovcem in jih s tem prestrašil. »Krvavečo« glavo (ker jo je Adela pomočila v baršč, juho iz rdeče pese) Jožef prenaša po trgovini, vendar se je ljudje ne prestrašijo, ampak jo nekdo želi celo kupiti.

Zadnji Jožefov obisk v očetovi trgovini poteka že v sanatorijskem mestu. V nasprotju s prejšnjo pisano trgovino v tej prevladujejo sivi in blede zeleni toni. Da bi Jožef sploh lahko vstopil vanjo, mora odstraniti lesene deske, s katerimi so zabarikadirana vrata. Ulica, s katere vstopi v trgovino, spominja na opustošeni geto. V trgovini vlada tišina, Jožef za razliko od prejšnjih dveh sekvenc tukaj zagleda prizor s skoraj negibnimi ljudmi, eden izmed njih budi očeta, da bi lahko začel kupovati blago, ne več v pisanih barvah, ampak črno. Tokrat je blago preluknjano in polno golazni, prodajalec in kupci pa statični in precej nezainteresirani. Oče sina pošlje v pisarno za trgovino pod pretvezo, da je tam zanj shranil pismo. Jožef se znajde v propadajočih prostorih, vrata za njim se zapro, zato se ne more vrniti v trgovino. Ko čez špranjo v vratih pogleda nazaj, se izkaže, da tam ni nikogar. Ne preostane mu drugega, kakor da se spusti v klet, kar Jakubowska (*Sposób*, predavanje) interpretira kot spust na dno, v peklo oziroma v časovno past, iz katere gleda peklo. Skozi okno namreč vidi preplašene ženske, otroke, moške, starce s palicami, ki s kovčki bežijo po uničeni ulici pred neznanim preganjalcem, v ozadju pa se slišijo grozeči zvoki. Medtem ko si Jožef prizora ne zna natančno razložiti, saj najbrž gleda v prihodnost, je za pripovedovalca in hkrati gledalca to pogled v preteklost. Iz zgodovinskega konteksta lahko prepozna aluzijo na preganjanje oziroma izganjanje Judov.

Nenavadna sekvenca, ki prav tako pušča veliko prostora za interpretacijo, je prizor spreveda oboroženih ljudi v najrazličnejših kostumih. Vsi ti vojščaki ženejo dva ujetnika, na nosilih pa nesejo slepega sprevodnika (najverjetneje tudi Juda), ki ga je Jožef prvikrat videl na vlaku. V ozadju se slišijo zvoki, ki spominjajo na pokanje z bičem. Jožef dohiti kolono in od sprevodnika zahteva odgovor na dvoumno vprašanje, če se je »to zares zgodilo«.

Zadnja izmed »judovskih« sekvenc, nastopi po tem, ko dremajočega Jožefa na preprogi prenesejo na sanatorijski mestni trg. Tam Jožef sreča moža z urami, ta pa ga odpelje po mestu. V ozadju zaslišimo molitve, nato pa se kamera sprehodi mimo številnih Judov, ki molijo, v rokah držijo sveče in knjigo, verjetno Toro. Jožef in mož z urami prideta do praznično pogrnjene mize s svečnikom na sredini (t. i. hanukija ali devetkraki svečnik). Miza ni postavljena v

notranjosti, ampak se nahaja sredi ulice, okrog nje so zbrani Judje, kot bi bili zbrani pri zadnji večerji. Jožef opazuje udeležence te večerje in je nekoliko začuden nad dogajanjem, ki si ga ne zna razložiti.

Opisane sekvence, ki preko zvoka in slike vzpostavljajo motive holokavsta, so na začetku sedemdesetih let, ko je Has snemal film, opazili tudi uradniki takratne oblasti, ki so bdeli nad umetniškimi deli. Guerin Castellova (111) opozarja, da se antisemitizem ni končal s koncem druge svetovne vojne, ampak je bil še posebej živ tudi v šestdesetih letih, ko so bili številni preživeli Judje prisiljeni, da so zapustili Poljsko. Takšno oblast so Hasove aluzije motile in ker je bilo to poleg filmov *Šifre* (1966) in *Lutka* (1968) že njegovo tretje delo, ki je vsebovalo judovske motive, so predstavniki oblasti sklenili, da je Hasu treba onemogočiti nadaljnje delo. V naslednjih devetih letih so tako zavrnil vsak režiserjev predlog za snemanje novega filma.

4.7.2 Sinteza: Junak v filmu *Sanatorij Pri klepsidri*

Film *Sanatorij Pri klepsidri* skozi labirint časa, ki ga vizualno nakazuje junakovo prehajanje med prostori z bogato scenografijo, na filmskem platnu prikazuje junakove spomine na otroško in mladostno obdobje ter njegove sanje oziroma fantazmagorije. Junak med podoživljanjem spominov in sanj išče resnico o času, o bistvu, pa tudi zgodovinsko resnico. Čeprav je na podlagi dogodkov v sanatorijskem mestu ugotovil, da tamkajšnji ponarejen in vsiljen čas ni tisti, ki bi ga lahko sprejel in v katerem bi lahko našel odgovore na svoja vprašanja, še naprej vztraja v iskanju globlje resnice. Pri tem ga begajo tudi delčki zgodovinskega spomina (holokavst), ki se v njegovi zavesti pojavljajo kot moraste sanje in ga opozarjajo na grozote, ki pa si jih ne zna natančno pojasniti. Pri iskanju bistva in resnice junaku ne pomaga nobena transcendenca, njegovi poizkusi, da bi se pridružil Judom, ki slavijo Boga, so neuspešni. Edini višji smisel zanj zato ostaja iskanje resnice skozi potovanje po sanjskem in spominskem svetu. Junak med različnimi prostori in časi ne glede na oddaljenost prehaja tekoče in neposredno, kot je to mogoče v sanjah, pri čemer kontinuiteto prikaza sanj zagotavljajo dolge sekvence brez montažnih rezov. Junakov pogled na posamezne dogajalne prostore je subjektiven, kar poudarjajo scenografija, barve, rekviziti in subjektivna kamera. Otroški spomini so pisani, prostori in predmeti v njih so raznobarvni, na potovanju skozi te prostore pa junak podoživlja prijetne otroške spomine. Ko se junak preseli v temačnejše predele zavesti, se spremeni tudi

prostor. Onostranstvo je sivo in bleдозeleno, zvočno ozadje grozeče. Oče, junakova velika otroška avtoriteta, je v onostranstvu le še bleда senca samega sebe, kar junaku prinese spoznanje o nesmiselnosti takšne eksistence. Kljub temu pa se njegovo potovanje v času nadaljuje, še več, junak dobi vlogo slepega prevodnika oziroma vodnika skozi čas.

4.8 Czesław Miłosz: *Dolina Isse / Dolina Issy*

Czesław Miłosz se je rodil leta 1911 v Szetejnah ob reki Niewiazi v Litvi, umrl pa je leta 2004 v Krakovu. Diplomiral je iz prava, že v času študija je pisal pesmi in leta 1933 izdal svojo prvo pesniško zbirko z naslovom *Pesnitev o zamrzlem času* (*Poemat o czasie zastygłym*). V obdobju med obema vojnama, ko so se v večjih poljskih mestih (Varšava, Krakov) izoblikovale nove kulturno-literarne formacije, je tudi Vilna postala eno pomembnih tovrstnih središč. Za Krakovom je prav litovska prestolnica obveljala za središče druge avantgarde, ki se je razvijala v okviru literarnega kluba in časopisa *Żagary*, katerega član je bil tudi Miłosz. V tem obdobju je v poeziji Miłosza, v skladu s poetiko vilenske literarne formacije, prevladoval duh pesimizma, katastrofizem, umetnost pa je Miłosz videl kot »orožje v boju družbe za boljše oblike življenja« (navedeno po: Moder 543).

Po drugi svetovni vojni, ki jo je večinoma preživel v Varšavi, je Miłosz dobil diplomatsko službo najprej v Ameriki, kasneje v Franciji. Leta 1951 se je odvrnil od komunističnega režima, pustil službo kulturnega atašeya v Parizu in Francijo zaprosil za politični azil. Leta 1960 se je preselil v Združene države Amerike, kjer je deloval kot profesor za slovanske literature na univerzi v Berkleyju. Nazaj na Poljsko, v Krakov, se je Miłosz za stalno preselil leta 1993.

Z odhodom iz domovine si je Miłosz nakopal precej zamer. Rojaki so negodovali, ker je Poljsko zapustil v tako težkih družbeno-političnih razmerah. Kasneje, ko je zavrnil komunistični režim, je bil v Ljudski republiki Poljski (PRL) razglašen za sovražnika, ogorčenje nad njegovim »dezerterstvom« so izrazili tudi njegovi nekdanji stanovski kolegi, med drugimi Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Breza, Jarosław Iwaszkiewicz, Antoni Słonimski in Konstanty Ildefons Gałczyński. Slednji je Miłoszu celo »posvetil« pesem z naslovom *Pesnitev za izdajalca* (*Poemat dla zdrajcy*). Po drugi strani pa so rojaki v izseljeništvu Miłoszu zamerili komunistično preteklost. Do leta 1980, ko je Miłosz prejel Nobelovo nagrado za literaturo, so bila njegova dela na Poljskem prepovedana oziroma dosegljiva samo po nelegalni poti (t. i. *literatura drugiego obiegu*). (Moder 539–556 in Franaszek 461–473).

Czesław Miłosz in njegova dela so dobro poznana tudi v slovenskem prostoru. Potem ko je Miłosz prejel Nobelovo nagrado, sta v zbirki *Nobelovci* v prevodu Janka Modra izšli deli *Dolina Isse* in *Dežela Ulro* ter izbrani eseji in poezija, ki jih je prevedla Katarina Šalamun-Biedrzycka.

Sledili so še drugi prevodi, in sicer romana *Prevzem oblasti* (prevedla Katarina Šalamun-Biedrzycka), zbirke esejev *Življenje na otokih* (prevedla Jana Unuk), kratke proze v zbirki z naslovom *Psiček ob cesti* (prevedla Jana Unuk) in pesmi, zbrane v zbirkah *Somrak in svit* (prevedli Rozka Štefan, Wanda Stepniakowna, Tone Pretnar in Lojze Krakar), *Zvonovi pozimi* (prevedli Jana Unuk, Katarina Šalamun-Biedrzycka, Tone Pretnar, Rozka Štefan, Lojze Krakar, Primož Čučnik in Agnieszka Będkowska Kopczyk) in *Od sončnega vzhoda do njegovega zahoda* (prevedla Jana Unuk).

Pesniški roman z naslovom *Dolina Isse* je Miłosz prvič izdal leta 1955 v Franciji, na Poljskem pa je delo uradno prvič izšlo šele leta 1981. Roman opisuje otroštvo dečka Tomasza, ki živi brez staršev pri dedku in babicama v dolini reke Isse. Tomasz med izleti v naravo spoznava pokrajino, ki je polna vraževerij, mitov in skrivnostnih ljudi. Na lovskih odpravah se sooča s smrtjo, ob pogovorih z dedkom in prijatelji ter v svojih samotnih odpravah v naravo razmišlja o zgodovini, usodi, življenju in Bogu. Njegova močna navezanost na naravo se konča, ko pride njegova mama in ga odpelje na Poljsko.

»Duhovna« avtobiografija

Roman *Dolina Isse* vsebuje številne avtobiografske elemente. Kot navaja Zaleski (266–268) liki dedka Kazimierza, Baltazarja in Romualda Bukowskega močno spominjajo na realne osebe iz pisateljevega življenja, opisana pokrajina ob reki Issi je podobna tej ob reki Niewiazi, nekateri dogodki v romanu (na primer pripetljaj, ko je nekdo sredi noči v Tomaszevo sobo vrgel ročno bombo, da bi tako izrazil protest proti poljskemu plemiškemu prebivalstvu v Litvi) so se v Miłoszevem otroštvu zares zgodili. Ne glede na številne vzporednice Miłosz poudarja, da to ni v celoti avtobiografska knjiga, ampak so vsa realna dejstva preoblikovana v fikcijske opise. Nekateri roman označujejo kot »duhovno avtobiografijo« (Zaleski 268), kajti Miłosz se v njem vrača v otroštvo, da bi s tovrstno »terapijo« presegel domotožje, s katerim se je soočal v času emigracije:

»Ta leta se počutim kot človek, ki se lahko še kar svobodno giblje, vendar vlačim za seboj dolgo verigo, s katero je priklenjen na en sam kraj. Ta veriga je deloma zunanja, vendar je ravno tako – in to je mogoče pomembnejše – tudi v meni samem ... Zamislimo si znanstvenika, ki ima svoj laboratorij v enem izmed krajev v vzhodni Evropi ... kaj bi ne bil pripravljen plačati visoko ceno, samo da ne bi zgubil tega, kar

mu je v življenju toliko pomenilo? Tak laboratorij je zame moja materinščina. Kot pesnik imam samo v svoji domovini bralce, samo tam morem objavljati svoja dela.« (navedeno po: Moder 549).

4.8.1 Analiza romana

Kronotop: Mistična dežela mladosti

Dolina Isse je pokrajina številnih jezer, močvirij, travnikov in gozdov, ki je precej odmaknjena od preostalega sveta, zato do nje zgodovinski, politični in družbeni dogodki prihajajo z zakasnitvijo in v milejši obliki. Pripovedovalec že uvodoma poudari posebnosti litovske pokrajine, v kateri odrašča deček Tomasz. Nahaja se na območju, kjer se stikata dva geografska pasova, kar pomeni izjemno raznolikost flore in favne, ki čudi celo znanstvenike. Pestra je tudi demografska podoba, kajti v dolini živijo Poljaki, Litvanci in Belorusi, med njimi se v času pripovedovalčevega otroštva začnejo pojavljati nacionalni konflikti. Po prvi svetovni vojni, ko Poljska in Litva postaneta neodvisni državi, se namreč zaostrojuje negodovanje večinoma kmečkega litovskega prebivalstva nad v Litvi živečimi poljskimi potomci plemičev. Med nacionalisti se pojavi načrt o razlastitvi in pregonu Poljakov nazaj na Poljsko. Tudi Poljaki (Tomaszeva babica Michalina Surkontova) negodujejo nad Litvanci in njihovim »kmečkim« obnašanjem. Konflikte med njimi poskušajo pomiriti lokalni intelektualci, kot sta učitelj Józef in duhovnik Monkiewicz.

Poljaki živijo v dvorcih ali nekdanjih graščinah in imajo v lasti obširna zemljišča. Nasprotno so domovanja Litvancev skromnejša, nekateri (gozdar Baltazar) pa so celo odvisni od Poljakov, saj jim le-ti omogočajo bivanje na njihovih posestvih.

Na območju pokrajine pripovedovalčevega otroštva se soočajo različna verovanja. Prebivalstvo je večinoma katoliško, vendar še vedno neguje številna vraževerja. Proti tem se bori župnik Monkiewicz, vendar ga zaustavi ravno ena izmed skrivnostnih sil, živečih v dolini. Duh samomorilke Magdalene namreč straši v župnišču in ker ga župnik ne uspe pregnati z molitvami in blagoslovi, pristane na predlog vaščanov, da izvedejo prastari obred – odkopljejo Magdalenino krsto in truplo odsekaajo glavo ter mu prebodejo srce.

Kot kaže, poleg katoličanov v litovskih vaseh živijo še manjše skupine Judov. Baltazar, ki naj bi si ga hudiči izbrali za trpinčenje, zaradi umora nedolžnega človeka ne more pomiriti svoje vesti niti pri duhovniku, niti pri vaškem zdravilcu. Zato se z zadnjim upanjem odpravi k rabinu, kjer pa ugotovi, da mu tudi ta ne more pomagati. Judovska skupnost je predstavljena kot oddaljena, ločena od drugih ljudi in z nekoliko nenavadnimi navadami.

Magičnost in nenavadnost pokrajine ob reki Issi pripovedovalec s številnimi poetičnimi opisi narave, polnimi primerjav, okrasnih pridevkov, poosebitev: »Mlečne megle in otroška rožnatost neba. Take meglice lahko nastanejo ob vsakem letnem času; ločijo se od drugih po tem, da s svojo vedrino človeku zapirajo sapo. Med njimi so na belini rose ali na sreenu lesketajoče se črni petelini, veliki kovinski hrošči. To, kar so si izbrali za področje ljubezenskih iger, se spremeni v čarodejni vrt.« (Miłosz, *Dolina Isse* 164).

Vendar pa dolina ni samo sončna in prijazna. Nasprotno, v njej živijo skrivnostna bitja, med njimi nenavadno veliko število hudičev. Prebivalci hudiča opisujejo kot majhnega možica in pravijo, »da ima na sebi zelen frakec in čipkast naprsnik, da ima lase spletene v čop, da z belimi nogavicami in s čevlji z visokimi petami poskuša prikriti kopita, ki se jih sramuje« (Miłosz, *Dolina Isse* 13). Ker naj bi hudič nosil opravo, ki spominja na nemško obleko iz 18. stoletja, ga prebivalci doline imenujejo kar »Nemček«. Pripovedovalec se pri tem zaveda, da so podobe nerazumljivih sil subjektivne in zaradi strahu tudi pretirane. Da bi ljudje opredelili tisto, kar jim je nepojasljivo, pojave poskušajo poimenovati in razložiti in ker so v času pripovedovalčevega otroštva največ strahu zbujali Nemci, so ljudje skrivnostne sile poimenovali po njih.

Narava s svojimi lepotami in skrivnostmi je tista, ki v dolini reke Isse najbolj zaznamuje življenje ljudi, prav tako opredeljuje tudi čas. Predvsem s pripovedovalčeve perspektive zgodovinski čas (obdobje med prvo in drugo svetovno vojno) ne nosi pomembnejše vloge, njegovo vsakdanje življenje namreč zaznamuje cikličnost narave. Tako na primer letne čase doživlja skozi barvite podobe narave: »Breze v maju so svetlo zelene in tedaj se na ozadju temnih borovih gozdov rišejo kot lise svetlobe, s kakršnimi radi lepšamo planet Venero. Jeseni sijejo s svetlo rumenih sončnih krp. Rdeče trepetlike se svetijo v vrhovih velikanskih svečnikov. Oktober ima v gozdovih še barvo dozorelih jerebik, blede rumenih rastlinskih krzen in listja, odpadlega na pota.« (Miłosz, *Dolina Isse* 244). Narava z letnimi časi pogojuje tudi domača opravila, poleg nje pa čas opredeljujejo še verski prazniki, ki se jih pripovedovalec spominja iz otroštva (velika noč, praznik Marijinega vnebovzetja) in nekatera ohranjena stara ljudska

verovanja, na primer praznik svetega Andreja konec novembra oziroma t. i. *andrzejki*. Gre za starodavni ljudski običaj (njegove prve literarne omembe segajo v 16. stoletje) po katerem mlada, neporočena dekleta na praznik svetega Andreja z opravljanjem posebnih obredov izvedo, kakšna prihodnost jih čaka na ljubezenskem področju.

Junaki: Otroštvo Tomasza skozi perspektivo odraslega pripovedovalca

Deček Tomasz otroštvo (od starosti nekaj let do svojega trinajstega leta) preživlja v družbi starih staršev Kazimierza Surkonta, Michaline Surkonotowe ter babice Dilbinove v kraju Ginje ob reki Issi. Tomaszovo razmišljanje, do katerega ga privedejo vsakodnevni dogodki in spoznavanje skrivnostne doline Isse, je za približno desetletnega otroka zelo zrelo. Z dedkom se na primer pogovarja o preteklosti svoje družine. Ko ugotovi, da je bil njegov prednik Hieronim Surkont kalvinec, se zave naključnosti posameznikove bodisi verske bodisi kakšne druge pripadnosti: če Hieronim ne bi sprejel katoliške vere, bi bilo prav verjetno, da bi bil tudi Tomasz kalvinec. Zato se deček sprašuje, kako to, da je ravno to, kar je, in kdo o tem odloča? Dedek je tudi tisti, ki Tomaszu pripoveduje in bere o rastlinskem in živalskem svetu, ki ga deček kasneje sam raziskuje.

V hiši starih staršev Tomasz spoznava stare ljudske običaje (*andrzejki*, ljudske pesmi), babica Michalina Surkontowa pa ga prva uvede v svet vraževerja in duhov, saj jo le-ti skoraj bolj zanimajo kot ljudje in zato o njih veliko govori.

O skrivnostnosti pokrajine in njenih prebivalcev se deček kasneje prepriča tudi na lastne oči. V veliki meri je namreč prepuščen sam sebi, zato se podaja na številne izlete v gozdove, močvirja ali pa ob reko, opazuje rastline in živali, nato pa doma izdeluje herbarij ali knjigo o pticah. Dolina reke Isse tako postane njegova učiteljica. Ob reki doživi tudi svoje prve erotične izkušnje, bodisi pri kopanju skrivaj opazuje golo Magdaleno bodisi doživlja otroško ljubezen s prijateljico Onutè Akulonis.

Prijatelj Dominik Malinowski oziroma Domčo, ki ga prav tako spozna na potepanju po dolini, Tomasza v zameno za pripovedovanje o knjigah nauči kaditi in preklinjati. Domčo je eden izmed tistih, ki se pogosto sprašujejo o Bogu in njegovi moči nad človekom, hkrati pa o človeški moči nad ostalimi živimi bitji. Če Bog res obstaja, je Domčo preveril na način, da je pri maši

ukradel hostijo in jo potem med prijatelji na skrivnem mestu razsekal z nožem. Če bi bil Bog vsenavzoč, bi ga kaznoval, ker pa se to ni zgodilo, je ostala negotovost. Tomasz je iz tega nenavadnega obreda pobegnil, kljub temu pa Domčevi dvomi o Bogu spodbudijo razmišljanje tudi pri njem.

Tomasz je sicer vzgojen v katoliškem duhu, kar pomeni, da se s starimi starši redno udeležuje bogoslužij, vendar pa med mašo ne zna doseči takšne kontemplacije, kot predvideva, da bi bila primerna v dani situaciji. Namesto, da bi se v občutjih »vzdignil k Bogu«, mu misli uhajajo k posvetnim stvarim. Opazuje druge ljudi in si celo zamišlja njihov izgled v prozornih oblekah. Postopoma spozna, da je vloga župnika to »da mora spodbujati vsakega človeka, naj sebe bolj ceni kakor goro, planete in vesolje« (Miłosz, *Dolina Isse* 186), kar pa ni v skladu z mnenjem Tomasza, ki nadvse ceni naravo. Bogu tudi zameri, da je ustvaril svet, ki se je prisiljen nenehno soočati s smrtjo.

K takšnim razglabljanjem Tomasza še dodatno spodbudi lov, v katerega ga uvaja družinski prijatelj, gospod Romuald Bukowski. Lov, pri katerem se sooča s smrtjo in prevlado človeka nad živaljo, Tomasza sprva neizmerno navdušuje, kasneje pa prav na lovu začne razmišljati o vprašanjih: zakaj lahko on odloča, katero raco bo ustrelil in katero ne, ali o tem zares odloča sam ali pa mu odločitev narekuje nekdo drug? Nekoč, ko se na lov odpravi sam, ustrelji veverico, ki ne umre takoj, ampak se v Tomaszevih rokah še nekaj časa bori za življenje. Tomasza ta smrt, ki jo je povzročil, močno prizadene, celo veliko huje, kot smrt babice Dilbinove. Kot je verjel, je babica po smrti prišla v nebesa, veverica pa, ki nima duše, je po smrti izgubljena in krivdo za to je pripisoval sebi. Da bi se kaznoval, se odloči za strog post, med katerim zaradi fizične izčrpanosti preide v nenavadno psihofizično stanje, njegova duša se »odlepi« od telesa in svet začne zaznavati iz zunanje, višje točke, s tem pa doživi notranje očiščenje.

Medtem ko je narava za Tomasza nekaj harmoničnega, lepega in preprostega, pa pri ljudeh že zelo kmalu opazi izumetničenost. Ugotovil je, da se odrasli v nekaterih primerih obnašajo popolnoma drugače (na primer njegov učitelj lova Romuald, ki ga je imel Tomasz zelo rad, se je v družbi tete Helene po Tomaszevem mnenju obnašal otročje in neprimerno). Jezilo ga je spakovanje odraslih, njihove vljudnostne fraze in pretvarjanje. Dvojnost je pri dvanajstih letih spoznaval tudi pri sebi, začutil je namreč razklanost med notranjostjo, torej med tem, kar misli in kako se počuti, in med zunanostjo, ki jo je občutil kot nekaj popolnoma drugega in prišel do sklepa, »da človek živi v sebi kakor v ječi« (Miłosz, *Dolina Isse* 167).

Tomasz razmišlja presenetljivo zrelo, v svoji domišljiji si zna prav dobro naslikati posamezne zgodbe, ki jih sliši od odraslih, pri tem pa je zanimivo, da se zaveda, da je njegova predstava le ena izmed mnogih in ne nujno veljavna. V pripovedi se nekajkrat pojavijo tudi opisi Tomaszevih sanj, v katerih se odražajo doživeti dogodki. Tomasz najpogosteje sanja o Magdaleni – dekletu, ki je zaradi ljubezenske zveze z duhovnikom storilo samomor. Ker jo je Tomasz večkrat opazoval med kopanjem in jo tako torej videl golo, se mu dozdeva, da jo pozna »v dno duše«. Sanjske podobe Magdalene so raznolike, nekaj trenutkov je povsem takšna, kot je bila za časa svojega življenja, spet drugič Tomasz vidi njeno razpadajoče truplo, ali pa se celo pogrezne v Magdalenino telo in se z njenimi usti sprašuje o svojem obstoju in o nujnosti smrti. Na splošno Tomasz o sanjah meni, da so nekaj neulovljivega, neopisljivega: »V besede se ni dalo ujeti, ne zgodaj po tej noči, ne pozneje. Besede ne morejo zajeti mešanice vonjev ali tega, kar nas privlači k nekaterim ljudem, še manj pa pogrezanja v vodnjak, s katerim je mogoče v trenutku preleteti na drugo stran znanega nam bivanja.« (Miłosz, *Dolina Isse* 58).

Tomasz v najtežjih trenutkih svojega mladega življenja, kot je bil na primer obup ob smrti veverice, najbolj občuti osamljenost in odsotnost mame. Ko pa mama vendarle pride, ga odpelje iz pokrajine ob dolini reke Isse na Poljsko, s tem pa se konča obdobje njegovega otroštva.

Pripovedovalec – kronist

Tretjeosebni in vsevedni pripovedovalec se iz odrasle perspektive spominja svojega otroštva, preživetega v mistični pokrajini doline reke Isse. Njegovi spomini so subjektivni, fragmentarni in nelinearno nanizani. Čeprav pripoveduje o otroštvu, je izrazita njegova zrela perspektiva. Mali Tomasz ne razmišlja kot otrok in se ne ukvarja z otroškimi igrami, ampak premišljuje o bivanjskih, ontoloških in religioznih vprašanjih. Pripovedovalec pogosto zavzema zunanje gledišče, mestoma pa pripoveduje iz perspektive posameznih junakov.

Fragmentarnost v romanu se ne kaže samo v vsebini, ampak je prisotna tudi na formalni ravni. Pripoved v prozi prekinjajo vstavljene pesmi, zgodbe in celo matematični računi ter opombe. V besedilu se pogosto oglašča sam pripovedovalec, ki sebe imenuje kronist, med drugimi razlaga, da popisovanje notranjih stanj vseh likov ni v njegovi moči, niti to ni njegova naloga, spet drugič s pripombami v oklepajih daje bralcu vedeti, da bere fikcijo: »Tomasz je (**recimo**)

stiskal pesti v žepih [...]» (Miłosz, *Dolina Isse* 35) (poudarila L. R.). Pripovedovalec ob opisovanju pokrajine celo razmišlja o prihodnosti: »Tukaj kronist ustavi pero in si poskusi zamisliti ljudi, ki bodo obiskovali ta kraj kdaj po dolгих letih.« (Miłosz, *Dolina Isse* 200). Vmes razkriva, kako težko mu je najti besede za opisovanje nekaterih stvari ali pa se odkrito postavlja na stran protagonista, ob koncu pa mu zaželi srečo. Pripovedovalčevi vložki, mestoma celo metabesedila, bralca vedno znova opozarjajo, da bere spomine, ki niso nujno v celoti resnični, ampak so preoblikovani v literarno fikcijo.

4.8.2 Sinteza: Junak v romanu *Dolina Isse*

V romanu *Dolina Isse* odrasli pripovedovalec nekronološko niza spomine na čas, ki ga je preživel v litovski domovini. Njegov otroški kozmos sestavljajo dom, pokrajina ob reki Issi, vraževerja in »hudiči«, ki živijo v dolini, ljudje in njihove osebne zgodbe. Njegov svet še dodatno razširjajo zgodovinske, religiozne in prirodoslovne knjige iz stare domače knjižnice. Prostor je za junaka in njegov razvoj najpomembnejši dejavnik, konkretni zgodovinski čas pa ga manj zaznamuje: kljub temu da se v obdobju njegovega otroštva dogajajo pomembne politične in družbene spremembe, dogodki tega časa komajda dosežejo dolino Isse, še manj pa otroški svet junaka. Zanj je pomemben predvsem »čas narave«, torej menjava letnih časov in spremembe, ki ob tem nastajajo v njej. V tesni povezanosti z naravo in v večinoma odrasli družbi spoznava naravne zakonitosti in se sooča z bolj ali manj nenavadnim obnašanjem tamkajšnjih ljudi. Pri tem zaznava čedalje večjo razpoko med naravo in človekom, kar ga kot velikega ljubitelja narave precej zaznamuje, v njem sproži številne dvome, s tem pa povzroči njegov notranji razvoj, ki je za približno trinajstletnega otroka presenetljiv. Junaka begajo vprašanja o ustroju sveta, sprašuje se, zakaj je človek nad naravo in kdo mu je podaril moč vladanja nad živalmi in odločanja o njihovi usodi. Zanima ga, kdo je nad človekom in kdo vodi njegova dejanja. Kakšna je vloga naključij v življenju in zakaj je ravno to, kar je. Čeprav je po družinski tradiciji krščansko vzgojen, mu ta Bog ne zadostuje za razlago pomembnih vprašanj. O krščanskem Bogu čedalje bolj dvomi, s prijatelji ga postavlja na preizkušnjo, kljub vsemu pa v njem ostaja privzgojena bogaboječnost. Poleg disharmonije, ki jo junak zaznava med naravo, človekom in Bogom, spoznava tudi, da je sam razdvojen. Čuti, da je njegova notranjost večkrat v sporu z zunanostjo. Želje duha se čedalje bolj razlikujejo od telesnih hrepenenj. Ob vseh doživetjih in vprašanjih junak razvija lastno razumevanje sveta, vendar pa se pri tem zelo zrelo

zaveda, da so njegove misli in prepričanja lahko relativna in da kdo drug stvari razlaga popolnoma drugače. S tem ko junak ob koncu zapušča pokrajino, ki je najbolj zaznamovala njegovo otroško življenje in notranji razvoj, se zaključuje pomembna faza njegovega obstoja, ki ga bo, kot daje slutiti, zaznamovala skozi celo življenje.

4.9 Tadeusz Konwicki: *Dolina Isse / Dolina Issy*

Tadeusz Konwicki je rojen leta 1926 v bližini Vilna v Litvi. Študiral je polonistiko, vendar študija ni dokončal. Je pisatelj, scenarist in filmski režiser. Bil je eden najvidnejših predstavnikov *poljske filmske šole*, ki se je uveljavila, ko je bil Konwicki umetniški vodja filmskega studia *Kadr (Zespół filmowy Kadr)*. Pisati je začel konec štiridesetih let 20. stoletja, sprva v smeri socialnega realizma, od katerega se je po začetnem navdušenju kmalu odvrnil. V proznih delih se pogosto vrača v svoja otroška leta, ki jih je preživel v Litvi. (Wójcik, *Pisarze* 63–65).

Iz literarnega opusa Konwickega sta v slovenskem jeziku dostopni dve deli. Dušan Pirc je leta 1975 prevedel roman *Niż, prav niż* (*Nic albo nic*, 1971), Tone Pretnar pa leta 1990 roman z naslovom *Kronika ljubezenskih pripetljajev* (*Kronika wypadków miłosnych*, 1974).

Motivi litovske pokrajine se pojavljajo tudi v filmskem opusu Konwickega, predvsem v njegovih filmskih adaptacijah, v katerih je na platno prenesel deli dveh litovskih rojakov. Poleg romana *Dolina Isse* Czesława Miłosza je Konwicki adaptiral še delo poljskega romantika Adama Mickiewicza, leta 1989 je namreč posnel filmsko priredbo poetične drame *Dedje* (*Dziady*), ki ji je dal naslov *Lava* (*Lawa*).

Film *Dolina Isse*⁶⁹ je bil posnet in premierno predvajan leta 1982. Potem ko je Czesław Miłosz leta 1980 dobil Nobelovo nagrado, si je na Poljskem živeča Miłoszeva družina (predvsem brat Andrzej Miłosz in svakinja Grażyna Strumiłło-Miłosz) prizadevala, da bi ravno Konwicki posnel filmsko adaptacijo romana (Lubelski 472). Konwicki je roman sicer imel za precej »nefilmsko« delo, vendar ga je poleg litovske pokrajine v knjigi pritegnila možnost branja romana kot Miłoszeve biografije: »To delo mi je bilo všeč zaradi prepletanja biografije Miłosza z etosom romarja, z magičnostjo vilenske pokrajine in zaradi prenosa teh elementov v evropski

⁶⁹ Scenarij: Tadeusz Konwicki, direktor fotografije: Jerzy Łukaszewicz, glasba: Zygmunt Konieczny, scenografija: Andrzej Borecki, kostumografija: Małgorzata Zdułeczny, maska: Maria Dziewulska, zvok: Nikodem Wołk-Łaniewski, montaža: Krystyna Rutkowska, igralci (glavne vloge): Maciej Mazurkiewicz (Tomasz), Edward Dzięwoński (Kazimierz Surkont, Tomasz dedek), Danuta Szaflarska (Michalina Surkontowa, Tomaszeva babica), Ewa Wiśniewska (Helena Juchniewicz, Tomaszeva teta), Marta Lipińska (Tekla Dilbinowa, Tomaszeva mama), Krzysztof Gosztyła (gozdar Baltazar), Anna Dymna (Magdalena), Maria Pakulnis (Barbarka), Jerzy Kamas (Romuald Bukowski), Jerzy Kryszak (hudič), Tadeusz Chudecki (Domčo Malinowski), produkcija: Zespół Filmowy Perspektywa, direktor filma: Ryszard Chutkowski. (*Film polski*, internetni vir).

okvir.«⁷⁰ (Walewska 291). Hkrati je Konwicki s filmsko adaptacijo želel rojakom približati Miłoszevo literarno ustvarjalnost, ki je bila na Poljskem do prejema Nobelove nagrade (1980) precej nepoznana.

4.9.1 Analiza filma

»Film spomin«

Dolina Isse bi lahko opredelili z oznako *film spomin*.⁷¹ Tako Miłosz kot tudi Konwicki sta močno navezana na pokrajino otroštva, zato filmska adaptacija združuje dvojni spomin na odraščanje v magičnem litovskem okolju. Konwicki je na filmsko platno resda prenesel literarno zgodbo Miłoszevega romana, vendar je litovski kronotop interpretiral v luči svojih spominov, zato tudi ne čudi Miłoszevo negotovanje glede adaptacije (pisatelj je bil nasploh močno nastrojen proti filmu), češ da filmska zgodba nikakor ne predstavlja njegovega otroštva.⁷² Pri tem se odpira (retorično) vprašanje, če so spomini kot skrajno subjektivni element posameznikove zavesti sploh lahko korektno ubesedeni oziroma vizualizirani (kar je še bolj »radikalna« konkretizacija kot ubesedenje), zlasti če gre za interpretacijo spominov druge osebe, kot je to v primeru Miłosza in Konwickega.

Film spomin fragmentarno niza posamezne sekvence iz preteklosti, ki niso nujno zgoščene okrog enega osrednjega dramskega konflikta, ampak je lahko prikazanih več manjših konfliktov, pravega osrednjega zapleta pa ni. Tako je tudi v primeru *Doline Isse*. Osrednjo temo predstavlja spomin na pripovedovalčevo otroštvo v litovski pokrajini, na to nit pa so nekronološko nanizani posamezni dogodki oziroma fragmenti le-teh. Film spomin prav tako ne zahteva eksplicitno prisotnega glavnega junaka. Le-ta je v adaptaciji Miłoszevega romana

⁷⁰ »Ten utwór podobał mi się w splątaniu z biografią Miłosza, z etosem pielgrzymy, z magicznością Wileńszczyzny oraz z wyniesieniem tych elementów na Europę.«

⁷¹ Oznaka *film spomin* sicer ni uveljavljen termin za katero izmed filmskih zvrsti. Ker pa kratko in jedrnat opisuje naravo poetičnih biografskih filmov, je uporabljena za opredelitev obravnavane filmske adaptacije. Poimenovanje *film spomin* v kontekstu tovrstnih filmov predlaga Igor Koršič.

⁷² Kasneje Miłosz o adaptaciji ni več veliko razpravljal. Film *Dolina Isse* in režiser Tadeusz Konwicki tudi nista omenjena v obsežni Miłoszevi biografiji, ki jo je avtor Andrzej Franaszek pripravljal več kot deset let in je bila izdana leta 2012. Po besedah Konwickega (intervju *Dolina Issy*) sta se z Miłoszem osebno srečala v Ameriki, pisatelj pa je tudi dal dovoljenje za snemanje filma po romanu. Miłosz se je, kot rečeno, kasneje od filma distanciral, pa vendarle je adaptacija *Doline Isse* v osemdesetih letih 20. stoletja poljskemu občinstvu na nov način predstavila delo do takrat precej nepoznanega in cenzuriranega izseljeniškega pisatelja in ima vsaj posredno vlogo pri recepciji Miłoszevega dela, zato je neomemba tega podatka v biografiji presenetljiva.

združen s pripovedovalcem (notranja fokalizacija po Genettu) in je zgolj eden od nastopajočih, njegov fokus pa se seli od junaka do junaka, predmeta, dogodka, glede na to, kdo ali kaj v spominu na določen trenutek otroštva zavzema najpomembnejšo vlogo.

Spomin na otroštvo v litovski pokrajini kot osrednja tema filma, in perspektiva odraslega pripovedovalca, ki se te pokrajine spominja iz urbanega okolja, sta vzpostavljena v uvodni sekvenci. Kratki kadri s podobami doline Isse, junaki, ki so del tega okolja, in motiv skrivnostnega popotnika na konju se prepletajo s kadri velemesta. Vendar ko gre za mesto, lik ni več del okolja, ampak mu to služi le kot ozadje, medtem ko deklamira Miłoszevo poezijo. Ta pa govori o nečem daljnem, nedosegljivem, kar pripovedovalca vodi v preteklost oziroma v drug prostor, kot na primer prva deklamirana pesem z naslovom *V moji domovini* (prevod naveden po: Miłosz, *Zvonovi* 37):

V moji domovini – ne bo me več tja –
je tako gozdno jezero, ogromno,
oblakov – sijajnih, raztrganih, širokih –
se spomnim, kadar se oziram nazaj.

In plivkanja v nekakšnem mraku, temnem,
in dna, s trnjasto travo. Plitva voda,
kriki črnih galebov, zvečer, v rdečem,
predirni piski čiger nekje zgoraj.

Tu, v meni, spi to jezero trnov.
In sklonim se in vidim tam na dnu
blesk svojega življenja. In odblesk strahu,
vse dokler v smrti, izklesan, ne otrpnem.

V primerjavi z literarnim izvirnikom sta v filmski adaptaciji skozi poezijo in urbano okolje torej pripovedovalec oziroma njegova perspektiva bolj neposredno izražena, kar je bil tudi režiserjev namen, saj je Konwicki roman *Dolina Isse* interpretiral kot Miłoszevo avtobiografijo. V eni izmed sekvenc, kjer se v objektivu kamere, ki snema prizor na ulici, pojavi zrcalna podoba režiserja, je nakazana tudi njegova prisotnost, s tem pa dvojnost pogleda na otroštvo in litovsko pokrajino. Če sekvence deklamiranja Miłoszeve poezije neposredno navezujejo na pesnika, se

omenjena avtotematska sekvenca snemanja filma, ki s samimi pripovedovalčevimi spomini ni povezana, navezuje na drugega pripovedovalca, tj. režiserja.



Slika 21: Režiser v objektivu kamere

Kronotop: Otroštvo v Litvi

Kratki kadri uvodne sekvence predstavljajo glavni dogajalni prostor, litovsko močvirnato pokrajino ob reki Issi. Panoramski posnetki pokrajine, ki je odeta v sivino, skozi katero se sonce le stežka prebija, se menjajo z detajlnimi posnetki travnih bilk in močvirnatega rastlinja. Svojevrstno semantično vlogo v filmu prevzema zvok, ki ni del naravnega okolja. Pravzaprav gre za monotono izmenjavanje nekaj tonov, ki delujejo nenavadno in izpostavljajo pričakovanje, morda celo zlo slutnjo glede usode junakov, ki se sprehajajo ob reki Issi. Kot vemo iz literarne zgodbe, je dolina Isse pokrajina mnogoterih vraž, nenavadnih dogodkov in nenavadne številčnosti hudičev, temu primerna je tudi atmosfera v uvodni sekvenci.

Vendar dolina Isse ni samo meglena močvirnata pokrajina, ki daje vtis negostoljubnosti. Kot kaže, takšno podobo dobi ob zori in mraku, še zlasti pa ponoči. Čez dan pa je mnogo prijaznejša, kadri jo opisujejo v sončni podobi, polno barv in življenja. Bližnji plani se osredotočajo na živali bodisi v gozdu (veverica, jelenjad) bodisi v človeški bližini (pes, mačka), slišati je glasove iz narave. Za razliko od uvodne sekvence, v kateri ljudje dajejo vtis popotnikov v sivi pokrajini, so v »dnevni« kadrh del razmeroma civilizirane pokrajine. Njihove hiše, dvorci ali koče so

sicer še vedno močno vpeti v naravno pokrajino, pa vendar opozarjajo na prisotnost človeka in njegovo kultiviranje narave. Zvočno ozadje tovrstnih kadrov ni več zlovešče, temveč jih pogosto spremlja glasba, zborovsko ali individualno prepevanje poljskih in litovskih ljudskih pesmi, torej razpoznavni znak etnično mešanega prebivalstva na območju reke Isse.

Vse kaže na to, da pripovedovalec dolino reke Isse idealizira do te mere, da si jo celo dobesedno predstavlja kot podobo raja. Sekvenca, v kateri umre Tomaszewa babica Michalina Surkontova, se nadaljuje v njeno posmrtno življenje. Pri tem se pokrajina ne spremeni, raj predstavlja hrib nad dolino reke, kjer babica sreča že prej umrlo Magdaleno, se z njo veseli, nato pa se skupaj zazreta po rajski pokrajini ob Issi.



Slika 22: »Rajska« podoba Doline Isse

Pomembno vlogo v vsakdanjiku ljudi imajo verski objekti, ki v nasprotju z divjo naravo predstavljajo »urejen« del življenja v dolini, katoliška vera pa nasprotje vraževerju, s katerim je prepletena dolina. Prebivalstvo sicer je pokristjanjeno, vendar ga še vedno močno zaznamujejo starodavna ljudska verovanja, ki jih navdihuje mističnost pokrajine. To se kaže tudi v običajih, ki so prodrli v verska praznovanja. Sekvenca velikonočne maše tako ne prikazuje samega cerkvenega obreda, ampak se osredotoča na poseben običaj, kjer fantje z mrtvimi vranami, obešenimi na palicah, preganjajo dečka, ki je prevzel vlogo Jezusovega izdajalca Juda Iškarijota.

Cerkveni prazniki in ljudski običaji so tudi tisti, ki mestoma definirajo konkretni dogajalni čas posameznih drobcev spomina, ki iz narave ni tako natančno razpoznaven. Ker gre za otroške spomine, zaznamovane predvsem z naravnim časovnim ciklom, za pripovedovalca zgodovinski čas tudi ni bistven. Če velika noč signalizira pomladni dogajalni čas, je na drugi strani indic za pripovedovalčev spomin iz jesenskega letnega časa praznik svetega Andreja oziroma t. i. *andrzejki*. Kot kaže, je v spominu pripovedovalca močnejše od verskih zasidran spomin na poganske obrede, saj se teh pogosteje spominja. Skoraj identična sekvenca, ki vizualizira sledeči romaneskni opis vraže: »Če dekle za večer pred svetim Andrejem prižge dve sveči in pogleda v ogledalo, more pogledati v prihodnost: obraz moškega, s katerim ji bo zvezano življenje, včasih pa obraz smrti. Se mogoče hudič tako preobleče ali pa gre tu za druge magične moči?« (Miłosz, *Dolina Isse* 14), je ponovljena dvakrat.



Slika 23: Podoba velemesta

Urbano okolje, iz katerega pripovedovalec zre v preteklost, predstavlja kontrast pokrajini otroštva. Vendarle pa oba prostora, poleg pripovedovalca, na vizualni ravni povezuje element vode. Sekvence z velemestom sicer prikazujejo urbanizirano področje, kjer ni prostora za gozdove in travnike, le reka predstavlja nek ostanek naravnega okolja. Pripovedovalec iz svojega newyorškega stanovanja zre v reko Hudson, ki jo omejuje »betonska struga«, in prav verjetno je, da ta pogled v njegovi zavesti spodbudi spomin na reko iz otroštva. Deklamatorji Miłoszevih pesmi, ki zastopajo pripovedovalca, se sicer nahajajo v urbanem okolju, vendar – kot je bilo že omenjeno – dajejo vtis, kot da niso del njega. V nasprotju z dolino reke Isse, kjer

so liki vraščeni v prostor, podoba velemesta za deklamatorje deluje bolj kot kulisa in ne dejanski življenjski prostor.

Oba prostora, litovski in velemestni, se soočita v zaključni sekvenci. Dekle, oblečeno v litovsko narodno nošo in s šopkom rož v roki, stoji v parku ob reki Hudson ter gleda velemesto na drugi strani. Identiteta tega dekleta ostaja nepojasnjena, le obleka definira njeno nacionalnost in najverjetneje usodo izseljenke, ki je ločena od svoje litovske pokrajine. To pa je ponovno eden osrednjih motivov zgodbe.



Slika 24: Soočenje velemesta in Litve

Režiser (intervju, *Dolina Issy*) lik dekleta v narodni noši, ki preko reke gleda mesto New York, razlaga kot vizualizacijo upanja, ki ga je v osemdesetih letih 20. stoletja za vzhodne države pomenil Zahod, še posebej pa New York kot simbol svobode.

Junaki: Odraščanje v dolini reke Isse

Glavni junak v filmu *Dolina Isse* ni izpostavljen, ampak je le eden izmed nastopajočih. Odrasli pripovedovalec se spominja let, ki jih je še kot deček preživel v litovski domovini, pri čemer se v njegovem spominu odvijajo številni prizori, v katerih sam sploh ne nastopa. Tomasz torej ni protagonist v pravem pomenu besede, zgodba nima dramskega konflikta, prav tako tudi ne

osebe v vlogi antagonista. Drugi liki – Tomaszevi stari starši, Baltazar, Romuald, Magdalena in drugi – so prebivalci iste vasi, vsak s svojimi skrivnostmi, vendar pa niso v konfliktu z osrednjim junakom. Resnejši konflikt med liki se pojavi le v primeru, ko Litvanec skozi okno Tomaszeve sobe vrže ročno bombo, da bi s tem izrazil nezadovoljstvo v odnosu do Poljakov, ki živijo v Litvi. Vendar se zdi, da mali Tomasz ne zazna resnosti nacionalnega konflikta. Dejanska tragičnost dogodka je predstavljena šele skozi odraslo perspektivo.

Tomasz je na splošno osredotočen predvsem na življenje v domačem okolju, kjer se seznanja s poljsko tradicijo (ljudske pesmi), med prebiranjem knjig v stari domači knjižnici pa tudi z zgodovino. Družinska preteklost oziroma odločilni zgodovinski dogodki (njegov prednik je bil kalvinec, ki je sprejel katoliško vero) so povod za premišljevanje o prvih ontoloških vprašanjih: Zakaj smo to, kar smo in ne kaj drugega? Na dečkov notranji razvoj v veliki meri vpliva narava oziroma opazovanje življenja v njej. Predvsem med lovskimi pohodi se Tomasz seznanja s smrtjo v naravi, ki jo povzroča človek. Pri tem se začne spraševati, zakaj ima človek lahko oblast nad živaljo. Tomasza smrti živali celo bolj prizadenejo, kot pa človeška smrt, kajti živali po njegovem mnenju nimajo duše, kar pomeni, da po smrti ne nadaljujejo življenja. V sekvenci babičinega umiranja Tomasz sicer deluje nekoliko zaskrbljeno, vendar ga samo dogajanje ne presune v tolikšni meri, kot ga kasneje zaznamuje smrt veverice. Medtem, ko se babica zadnjič spoveduje, Tomasz na zunanji steni hiše najde polža, ki si ga položi na dlan, ga odnese v hišo in ga pri tem vseskozi opazuje. Porodi se vprašanje, zakaj ima podoba polža v tej sekvenci izpostavljeno vlogo. Morda se navezuje na počasno babičino umiranje. Ker podoba polža v krščanski ikonografiji simbolizira tudi prerojenje, ponovno rojstvo oziroma življenje onstran smrti (Germ 184–185), ga lahko interpretiramo tudi kot napoved babičinega posmrtnega življenja. Slednje potrjuje sekvenca, ki sledi umiranju in smrti, prikazuje namreč praznje oblečeno babico v veliko mlajši podobi, ki se v raju sreča z že prej umrlo Magdaleno.

Vprašanja človekove nadvlade nad drugimi živimi bitji in obstoja Boga odpirajo sekvence, v katerih nastopa Tomaszev prijatelj Domčo. Da bi ugotovil, če Bog res obstaja, Domčo razkosa hostijo, s tem pa skuša vzbuditi božjo jezo, ki bi dokazala obstoj višje sile. Ker se ne zgodi nič, gre Domčo korak naprej, božjo jezo skuša vzbuditi s tem, da se postavi nad žival. Strelja na nemočnega, privezanega psa, nato pa naravnost v kamero pove:⁷³ »Če je človek za psa tisto, kar je Bog za človeka, potem takrat, ko pes ugrizne človeka, ta pograbi za palico, Bog, ki ga

⁷³ Ker se filmski monolog ne razlikuje bistveno od literarnega, je na tem mestu naveden prevod Janka Modra iz romana *Dolina Isse* (88).

popade človek, se pa tudi ujezi in kaznuje. Treba si je torej samo izmisliti kaj tako žaljivega za Boga, da bo moral uporabiti svoje strele. Če se tedaj ne bo nič zgodilo, bo to prepričljiv dokaz, da se ne splača brigati se zanj.« Domčo pri izgovarjanju tega monologa strmi naravnost v kamero, kot bi provokacijo želel povedati Bogu naravnost v obraz ali pa kot bi želel izzvati gledalca, da začne razmišljati o hierarhiji Bog-človek-žival. Po Domčevem monologu se v ozadju zasliši grom, montažni rez pa dogajanje takoj nato preseli drugam, tako da gledalec ne dobi dokončne informacije o dejanski uspešnosti Domčevega poskusa.

Tomasz je otroštvo v dolini reke Isse preživel brez svojih staršev. Mame se blede spominja samo iz najzgodnejših otroških let, njeno podobo oziroma njune skupne trenutke podoživlja v idilični podobi. Sekvenca prikazuje prijetno osvetljeno sobo, na postelji spi mama v beli spalni srajci, na njenih prsih leži otrok, prav tako oblečen v belo, opazuje pa ju nasmejana hišna pomočnica. Ko se mati prebudi, se igra z otrokom, oba sta nasmejana, v ozadju pa igra prijetna glasba. Pripovedovalec je mamino naslednjič videl šele, ko se je vrnila v dolino Isse, da bi ga odpeljala v svet, s čimer se je zaključilo obdobje idiličnega otroštva v mistični litovski pokrajini. Sekvenca mamine vrnitve se ponovi dvakrat, kar kaže na to, kakšno težo ima ta dogodek v spominu pripovedovalca.

V dolini reke Isse živi precej nenavadnih likov, o katerih razmišlja pripovedovalec. Pravzaprav ima vsak prebivalec neko skrivnost, ki je drugi ne poznajo ali pa jo samo slutijo. Gozdar Baltazar je umoril ruskega vojaka, zaradi česar ne najde več notranjega miru. Hudič v podobi majhnega, bradatega moža v nemški uniformi se mota okrog Baltazarja in mu nenehno dopoveduje, da za njegovo dušo ni več rešitve. Hudičeva pojava, skrivanje v gozdu, prenašanje mrtvega laboda, nenadni prihodi in izginjanje v kombinaciji z zvokom delujejo zlovesče. Kjer je prisoten hudič, se bo zgodila nesreča. Baltazarja pobijejo besni vaščani, potem ko je zažgal hišo in umoril moškega, ki je pritekel na pomoč. Prisotnost hudiča v bližini župnišča, kjer živi mladi duhovnik, ki je v ljubezenskem razmerju z lepo Magdaleno, naznani rezgetanje splašenega konja. Kmalu po tem razočarana Magdalena naredi samomor, po smrti pa tudi sama postane duh, ki straši, torej ena izmed številnih mističnih sil v dolini reke Isse. Sekvence, ki prikazujejo vračanje duha Magdalene v župnišče, se dogajajo v mraku oziroma temi, slišati je prevračanje pohištva, grozljiv smeh in vpitje duhovnika, ki iz hiše nemočen in prestrašen priteče v strgani spalni srajci. Ker eksorcizmi v obliki molitve in blagoslavljanja župnijskih prostorov ne učinkujejo, duhovnik vaščanom dovoli, da izvedejo star poganski obred. Ponoči izkopljejo Magdalenino truplo, za katerega se izkaže, da sploh še ni razpadlo, mu odsekajo glavo in

prebodejo srce. Številni prisotni v tišini spremljajo ta obred, mednje se je uspelo zmuzniti tudi Tomaszu.

Magdalena je nasploh pomemben lik v življenju Tomasza. Še za časa njenega življenja jo je pogosto opazoval, medtem ko se je gola kopala v reki. Po njeni smrti jo večkrat vidi, kako se gola sprehaja skozi gozd, na uzdi pa vodi belega konja. Lik Magdalene se prikazuje tudi v Tomaszewih sanjah, enkrat v »običajni« podobi, v naslednjem trenutku pa že z razpadajočim obrazom in razgaljenimi prsmi. Magdalena priteče do odprtega okna Tomaszewe sobe in začne tarnati o svoji usodi. Od te tarnajoče podobe se kamera »sprehodi« do drugega, zaprtega okna, za katerim je podoba razpadajočega Magdaleninega telesa, ki ne tarna, ampak samo mrmra otožno pesem. Potem kamera preide spet k prvemu oknu in tako dalje, pri čemer je v notranjosti sobe viden Tomasz, ki medtem spi na postelji.

Zgodovinske navezave

V nekaterih kadrih izstopajo detajli, ki imajo dodatno semantično vrednost, povezano s poljsko zgodovino. Med deklamiranjem ene izmed Miłoszewih pesmi igralec stoji pred sinagogo, ki jo obnavljajo, pri čemer se kamera z zoomom približa detajlu na zidu, najverjetneje spominski plošči z zapisanimi imeni in Davidovo zvezdo. Detajl omogoča interpretacijo v navezavi na uničenje poljskih Judov, beg nekaterih v Ameriko in možnost ponovne vzpostavitve njihovega življenja v tujini.

Judje, ki še živijo v dolini reke Isse, so v filmu prikazani kot odmaknjena skupina, ki deluje skrivnostno. V sekvenci, v kateri se Baltazar odpravi k rabinu, da bi ga ta odrešil duševnih muk, se ponovno pojavi zlovešče zvočno ozadje. Kadri so le rahlo osvetljeni, kamera pa bega od obraza do obraza in mimo Judov, ki tekajo sem in tja. Ko Baltazar vstopi v notranjost, ga oslepi močna svetloba, izkaže se, da je vstopil v pekarno, kjer ga sprejme ostareli Jud. Ta od Baltazarja najprej zahteva denar, nato pa izpoved o tem, kaj ga muči. Ob tem prizoru se porodi vprašanje, zakaj se rabinova sprejemnica nahaja v pekarni? Ko Baltazarju končno dovolijo oditi k rabinu, se izkaže, da gre za mladega moškega z žensko podobo, ki v transu izgovarja stavke, drug Jud pa jih prevaja. Baltazar sprevidi nesmiselnost obiska, zato nepomirjen zbeži domov.

V sekvenci ob pogrebu babice Surkontove k pokopališču pride igralec, ki v filmu sicer igra vlogo Baltazarja, ustavi se ob starem nagrobniku in začne deklamirati pesem *Tvoj glas*. Na tem nagrobniku je letnica 1863 ter plastična upodobitev orla, ki ima okrog vratu zavezano verigo, glava je pod njeno težo sklonjena, na njej pa ni zlate krone. Nagrobnik z orlom in letnico se navezuje na pomemben del poljske zgodovine: Poljska je v 18. stoletju izgubila status neodvisne države, leta 1795 je bila tretjič razdeljena, in sicer med Avstrijo, Prusijo in Rusijo. Leta 1863 je v ruskem delu nekdanje poljske države potekala t. i. januarska vstaja (*Powstanie Styczniowe*). Letnica na nagrobniku torej spominja na vstajo, poleg tega pa se navezuje na literarno zgodbo. Tomasz v romanu namreč po smrti babice pravi, da mora biti na njenem grobu zapisano »vdova po puntarju iz leta 1863« (Miłosz, *Dolina Isse* 200), ker je bila babica na to zelo ponosna. Orel, simbol Poljske, ki se poleg letnice nahaja na nagrobniku, je vklenjen z verigo, kot je bila Poljska »vklenjena« med Avstrijo, Rusijo in Prusijo, z njegove glave pa so mu izbili zlato krono, kar je mogoče razumeti kot dodatno ponižanje nacionalnega simbola. Verigo okrog vratu lahko razlagamo tudi v navezavi na čas snemanja filma (začetek osemdesetih let 20. stoletja), ko se je Poljska »dušila« pod komunističnim režimom in je bila, čeprav v svoji državi, spet »vklenjena«.



Slika 25: Vklenjena Poljska

4.9.2 Sinteza: Junak v filmu *Dolina Isse*

Junak v filmu *Dolina Isse* je determiniran z otroštvom, ki ga je preživel v litovski pokrajini. Njegovo življenje je zato razcepljeno med sedanjostjo, ki ga je pripeljala daleč stran od nekdanje domovine, in preteklostjo. Kot zrela osebnost junak podoživlja otroška leta, v katerih je vzpostavil pristen stik z naravo, kjer se je razvijala njegova otroška domišljija in kjer so se porajala prva resnejša vprašanja o človekovem obstoju, ki ga bodo spremljala tudi v odrasli dobi. Narava je bila v otroštvu junaka njegova vzgojiteljica, ki ga je soočila tudi s krutimi stranmi bivanja, kot je smrt. Ker je pokrajina v junakovi otroški dobi zavzemala tako pomembno vlogo, ji v spominih in s tem filmskih sekvencah – bodisi v idilični bodisi grozljivi podobi – pripada veliko prostora. Poleg tega so tudi drugi junaki močno povezani z okoljem, ki jih obdaja. Junakovo pripovedovanje o preteklosti je subjektivno, zato so lahko doživetja, ki so bila v njegovem otroštvu posebna – kot je na primer prihod mame – v filmu prikazana večkrat. Ob tem so pomembni občutki, ki jih junak ohranja v spominu in so v filmu prikazani s pomočjo vizualnih in zvočnih elementov, konkretni dogajalni čas pa v spominih ne nosi bistvene vloge.

4.10 Stanisław Ignacy Witkiewicz: *Słowo od jeseni / Pożegnanie jesieni*

Stanisław Ignacy Witkiewicz se je rodil leta 1885 v Varšavi, umrl pa je leta 1939, ko je po začetku druge svetovne vojne v vasi Jeziora (današnja Ukrajina) naredil samomor. Witkiewicz, ki si je nadel psevdonim Witkacy, da ga ne bi zamenjevali z njegovim slavnim očetom, slikarjem Stanisławom Witkiewiczem, je bil slikar, filozof in pisatelj, hkrati pa velik ekscentrik. Študiral je na krakovski Umetniški akademiji, vendar študija ni dokončal. Po začetku prve svetovne vojne se je vključil v rusko vojsko, po koncu vojne in vrnitvi na Poljsko pa se je začelo njegovo plodovito in ustvarjalno obdobje na področju slikarstva, filozofije in literature (Dominkuš, *Stanisław* 45–49). V svojih filozofskih spisih je razglabljal o ontoloških vprašanjih, družbi in posamezniku, religiji, estetiki in umetnosti. V okviru slednje je razvil t. i. *teorijo čiste oblike*, ki temelji na dejstvu, da je za umetniško doživetje potrebna deformacija na vseh ravneh, da bi s tem dosegli t. i. umetniško perverzijo, ki vodi do pravega umetniškega vtisa:

»Za umetniška dela je tudi značilno, da so elementi, ki so sami po sebi neprijetni: grde barvne kombinacije, glasbena disonanca, neprijetne in moteče ali celo same po sebi ogabne kombinacije besed in dejanj, lahko v rezultatu danega dela nujni elementi njegove enosti oziroma umetniške lepote. Prav to sestavljanje celote iz elementov, ki so sami po sebi neprijetni in prevladujejo v določeni umetnini, imenujem umetniška perverzija. Če je bilo nekoč mogoče ustvarjati umetniška dela brez uporabe perverzije, pa je danes zaradi vročičnega življenjskega tempa, družbene mehanizacije, izčrpanja vseh sredstev delovanja in umetniške naveličanosti nujno treba uporabljati perverzivna sredstva.« (Witkiewicz, *O Čisti* 61).

Čista oblika se po mnenju Witkacyja najbolje realizira v okviru glasbe in slikarstva, kar pa se tiče literature, je mogoča v poeziji in dramatik, ne pa tudi v prozi (oziroma le izjemoma – na primer Schulzeve zgodbe je opredelil za uresničitev *čiste oblike*). Witkacy se je takšni obliki nemalokrat približal v svojem bogatem slikarskem ustvarjanju, ki mu je poleg možnosti umetniškega izražanja zagotavljalo tudi eksistenco. Preživljal se je namreč s t. i. portretno firmo, vendar ga je slikanje klasičnih, »polizano realističnih« portretov izjemno dolgočasilo. Da bi se temu izognil, je ceno realističnih portretov postavil zelo visoko, če pa so stranke dovoljevale deformacijo portreta, se je cena skladno s stopnjo odstopanja od realizma nižala (Dominkuš, *(Ne)identificirani*, 12). Poleg tega je Witkacy pogosto slikal pod vplivom različnih drog, s katerimi je eksperimentiral v umetniške namene in o njih tudi napisal knjižico z naslovom *Narkotiki/Narkotyki*. Načela *čiste oblike* je realiziral tudi v okviru dramskih del, med

katerimi je verjetno najbolj poznana drama *Čevljarji/Szewcy* iz leta 1934. V nasprotju z dramo roman po njegovem mnenju ni pravo umetniško delo, saj zaradi dolžine in posrednega načina recepcije (skozi besede in ne neposredno, skozi vizualno ali avdialno čutno zaznavo) realizacija *čiste oblike* v tej literarni zvrsti ni mogoča. Roman je za Witkacyja »žakelj«, »vreča« (powieść worek), v katero je dovoljeno »zmetati« besedila različnih oblik (prozna, dramska, lirski), slogov (filozofske razprave, citati, znanstvena dognanja itd.) in različnih jezikovnih zvrsti (znanstveni žargon, vulgarizmi, pogovorni jezik itd.). Kljub podcenjevanju te literarne zvrsti, je Witkacy napisal tri romane: *622 Bungovih padcev ali Demonska ženska* (622 upadki Bunga, czyli *Demoniczna kobieta*, nastal leta 1911, prvič natisnjen šele leta 1972), *Slovo od jeseni* (*Pożegnanie jesieni*, 1927) in *Nenasitljivost* (*Nienasycenie*, 1930). Roman z naslovom *Edini izhod* (*Jedynie wyjście*) je ostal nedokončan (Dominkuš, *Stanisław* 45–49).

V Witkacyjevih literarnih delih so glavni junaki pogosto nezadovoljni posamezniki, ki v sebi čutijo globoko metafizično praznino, le-to pa v upanju na odkritje smisla obstoja zapolnjujejo z različnimi bolj ali manj deformiranimi in perversnimi dejanji. Takšen je tudi Atanazy, protagonist *Slovesa od jeseni*, pisateljevega drugega romana, ki je ob izidu leta 1927 pri kritiki naletel na precej negativen odziv. Podobno kot druga Witkacyjeva slikarska, filozofska in dramska dela so kritiki roman ocenjevali s sintagmami kot so »neumetniško delo«, »zgrešeno v temeljih«, »pseudoroman«, »slaba slog in zgradba«. Witkacyjeva dela so pozitivno ocenjevali le njegovi prijatelji, na primer pisatelji Tadeusz Boy-Żeleński, Roman Jaworski, Bruno Schulz, med filozofi pa Władysław Tatarkiewicz in Roman Ingarden (Jež, *Sem le junak* 404–406). Če Witkacy za časa svojega življenja ni doživel pretirane slave niti doma niti v tujini, pa so njegova dela približno dve desetletji po vojni postala aktualna med bralci, gledalci in literarnimi zgodovinarji, s tem pa se je uresničila ena izmed njegovih številnih vizionarskih napovedi:

»Ni nujno, da bi me imeli radi kot umetnika, ampak sodba, da sploh nisem umetnik, se mi zdi nekoliko pretirana in bojim se, da prihodnji rodovi ne bodo imeli preveč laskavega mnenja o nekaterih mojih kritikih. Navzlic temu da moja dramska dela zaradi nenasitljivosti s formo in kompozicijskih zahtev niso fotografski posnetek življenja, bodo prihodnji literarni zgodovinarji še kdaj razmišljali o tistih mojih "larifarijih" v njih.« (navedeno po: Jež, *Sem le junak* 406).

Witkacyjeva dela so poznana tudi v slovenskem prostoru. Kot navaja Dominkuševa (*Stanisław* 49), so bile njegove drame pri nas večkrat uprizorjene: *Čevljarji* v izvedbi PDG Nova Gorica (1983/1984), *Oni* v izvedbi MGL (1986/1987), v kranjskem amaterskem gledališču Ante portas

so uprizorili *Norca in nuno/Wariat i zakonnica* (1989/1990), v SNG Drami pa so v sezoni 2012/2013 zelo uspešno na oder postavili dramo *Ponorela lokomotiva/Szalona lokomotywa*.⁷⁴ Izmed proznih del je v slovenskem jeziku v prevodu Nikolaja Ježa izšel roman *Slovo od jeseni* ter zbirka razprav *Narkotiki* v prevodu Jane Unuk.

Roman *Slovo od jeseni* je zgrajen iz osmih poglavij in iz predgovora, v katerem avtor v desetih točkah pojasnjuje koncept romana in avtorske odločitve. V delu je najti številne avtobiografske elemente, še posebej med filozofskimi ekskurzi, ki so pogosto kar navedki iz Witkacyjevih filozofskih razprav (Jež, *Sem le junak* 403). Tako kot avtor, se tudi glavni junak romana Atanazy sooča z družbenimi spremembami. Stara doba, iz katere izhajajo njegovi prijatelji, grof Andrej Łohoyski, genialni umetnik Ziezio Smorski, pa tudi knez Prepudrech in Atanazyjeva zaročenka Zofija Oslabędzka, se končuje. Z družbenim prevratom, ki ga vodi protagonistov nekdanji prijatelj Sajetan Tempe prihaja nova ureditev, v kateri so filozofija, religija in umetnost le še »trojica mrtvih vrednot«, od vseh treh pa ima le še umetnost pravico do obstoja, če je seveda v službi ideje. Nova doba pomeni podružbljanje, mehanizacijo in izgubo veljave posameznika ter individualne misli, ki se mora spojiti s širšim družbenim nazorom. Med temi postopnimi družbenimi spremembami Atanazy išče sebe in poskuša razumeti jedro svojega bitja, ki ga imenuje »metafizični popek«. Kljub brezmejni ljubezni do zaročenke Zofije le-to vara z nenavadno lepo in inteligentno Judinjo Helo Bertz, se opija in drogira s prijatelji ter ob tem premleva filozofska, estetska in družbena vprašanja. Gonilo vseh njegovih dejanj, vključno z varanjem in perverznimi spolnimi igrkami je torej iskanje smisla obstoja, ki pa se Atanazyju vedno znova izmika. Samomor noseče žene Zofije (tudi avtorjeva zaročenka Jadwiga Janczewska je storila samomor, kar ga je zelo prizadelo; da bi si opomogel, je s prijateljem Bronisławom Malinowskim odpotoval na etnografsko odpravo v Avstralijo; romaneski junak se po Zofijinem samomoru odpravi na popotovanje do Indije), skrajne perverznosti in nivelistični družbeni preobrat Atanazyja privedejo k misli na samomor. Kokainska blaznost tik pred izvedbo samomora obudi njegov skoraj zatrti vitalizem, vendar smisla svojega obstoja, ki ga vidi v družbenem angažmaju, kljub temu ne uspe realizirati, saj ga ustrelijo.

⁷⁴ Predstava *Ponorela lokomotiva* v režiji Jerneja Lorencija je dobila Veliko nagrado Festivala Borštnikovo srečanje za najboljšo uprizoritev (48. Festival Borštnikovo srečanje, Maribor, 2013).

4.10.1 Analiza romana

Junaki: V iskanju metafizičnega smisla

Atanazy Bazakbal, rjavolasec s svetlozelenimi očmi, privlačno postavo, star osemindvajset let, potomec tretjerazrednega tatarskega rodu, je finančno sicer slabo situiran, zaradi simpatičnosti in razgledanosti pa vseeno priljubljen v družbi, še posebej pri ženskah, ki jih nenehno zapeljuje. Vendar niti njegova zunanost in uspeh pri ženskah niti slab finančni položaj zanj nista bistvena. Njegova življenjska tragedija temelji v razdvojenosti, kajti »[n]euglašenost med notranjim počutjem in snovno stvarnostjo ga je dušila kot sipa, od znotraj prisesana na življenjsko najpomembnejšo drobovino – to je bilo najbrž srce.« (Witkiewicz, *Slovo* 11). Atanazy ne samo da ne najde harmonije med zunanjo in notranjo obliko bivanja, ampak je razdvojen tudi v sebi, še več, njegova osebnost je razpeta »med več deset dvojnikov« (Witkiewicz, *Slovo* 12). V tem stanju razcepljenosti, ki ga potencirajo dolgočasje, napadi malodušja, nezadovoljstvo s službo odvetniškega pripravnika in neustavljivo spolno poželenje, se Atanazy zateka v filozofska razglabljanja in seksualne perversije, ki prehajajo v čedalje hujše oblike sadizma in mazohizma. Na to pot ga uvede demonsko lepa in inteligentna Judinja Hela, s katero ima Atanazy razmerje kljub temu, da je zaročen z Zofijo Oslabędzko oziroma prav zaradi tega. Zdi se mu namreč, da je njegova ljubezen do Zofije prevelika in zato nevzdržna, zaradi česar jo mora nujno omiliti z varanjem. Po poroki mu žena, ki ga intelektualno ne dosega, začne presedati, zato se njegovo razmerje s Helo samo še okrepi. Obe razmerji pa sta, tako kot tudi večina njegovih dejanj, vključno z udeležbo v kokainsko-homoseksualni orgiji pri prijatelju Łohojskem, v veliki meri samo izgovor za iskanje odgovorov na vprašanja: »Kdo sem? [...] Do česa imam pravico? Kaj naj bi bil? Kje so moje meje?« (Witkiewicz, *Slovo* 98).

Atanazyjevo življenje je torej eno samo iskanje metafizičnega smisla in skladnosti samega s seboj, pri katerem mu ne pomaga nobena višja sila, saj je za kaj takega prevelik individualist. Potem ko noseča žena Zofija zaradi njega stori samomor, ko na popotovanju po Indiji s Helo doživi nepredstavljive seksualne perversnosti, ob vrnitvi v domovino pa novo, nivelistično družbeno ureditev, ki je popolnoma neskladna z njegovim značajem in načinom življenja, Atanazy doseže dno svojega obstoja, zato si namerava vzeti življenje. Od samomora ga sicer odvrne naključje, vendar pa ga, polnega kokainskega entuziazma in načrtov za novo, boljšo preureditev družbe, ustrelijo stražarji na meji, ki jo je lahkomišelnost prečkal. Smrt, čeprav

nehotena, za Atanazyjevo nemirno in razdvojeno dušo, po mnenju pripovedovalca, pomeni odrešitev: »Da – bolje, da so nekateri preminili, zlasti Atanazy. Živeti, ko nisi sposoben ne za življenje ne za smrt; z zavestjo o šibkosti in klavnosti svojih idej; ne da bi kogarkoli ljubil ali bil od kogarkoli ljubljen; ko si popolnoma osamljen v brezmejnem, nesmiselnem vesolju (smisel je tu subjektivna zadeva) – je kratko malo strahota.« (Witkiewicz, *Slovo* 397).

Hela Bertz, s katero ljubimka Atanazy, je hčerka nepredstavljivo bogatega Juda Belcebuba Bertza, lepa, rdečelasa ženska z modrimi očmi, ki v sebi nosi nekaj demonskega. Hela je inteligentna in zelo izobražena, še posebej dobro razgledana na področju filozofije in religije. Atanazy jo označi kot »hiperzintelektualizirano«, duhovnik Hieronim Wyrztyk pa kot Judinjo »z nadpovprečno visoko in tipično judovsko neustvarjalno inteligenco« (Witkiewicz, *Slovo* 65). Očetovo bogastvo Heli daje oblast nad ljudmi in ji omogoča popolno svobodo, vendar pa je notranje ne zadovoljuje, nasprotno, celo dolgočasi jo.

Hela je razdvojena med zunanjo resničnostjo in njenim notranjim svetom, ki mu vlada duhovna praznina, ta pa je tudi povod za njeno samomorilsko manijo. Da bi presegla notranjo praznino, »osamljenost v metafizičnem smislu« in demonske notranje glasove, izmed katerih ji vsak ukazuje nekaj drugega, se zateka k »metafizičnim preobrazbam«, spremembam načel in različnim bogovom: iz judovstva prestopi v krščanstvo, nazadnje pa postane budistka. Pri vsem tem pa nikakor ne more »verjeti v večno življenje duha, zato je že od svojega desetega leta, če ne še prej, skrivaj molila k niču z globoko na dnu duše skrito vero vanj« (Witkiewicz, *Slovo* 73).

Iskanje metafizične sreče Helo povezuje z Atanazyjem in prav zaradi tega jo tako neustavljivo privlači. Z njim se v Indiji preda popolnemu razvratu, ki naj bi povzročil pogubo, ta pa njuno ponovno duhovno rojstvo in odrešenje. Vendar Helo seksualne perversije vodijo zgolj v mistično zblaznelost in skrajno nimfomanijo, ne prinesejo pa ji duhovnega prerojenja. Novo potencialno odrešitev Hela po vrnitvi iz Indije išče v spremenjeni družbeni ureditvi, pridruži se nivelističnim krogom. V nasprotju s protagonistom se torej Helin notranji demon, ki jo sili v iskanje metafizičnega smisla, ne utruje, ampak se nadaljuje tudi po Atanazyjevi smrti.

Atanazyjeva zaročenka in kasneje žena, triindvajsetletna Zofija Osłabędzka, je tako po zunanjem videzu kot po značaju nasprotje Hele. Zofija je plavolaska z zelenimi očmi, visoke in sloke postave, pa vseeno »primerno polna«. Skupaj z mamo, katere rodbina nosi grofovski

naslov, živi v mirnem dvorcu na obrobju mesta. Dami imata precej premoženja, zato uživata v mirnem življenju. Zofija je študirala medicino, sprva iz vedoželjnosti, kasneje pa samo še iz vztrajnosti. Rutino njenega življenja prekine zaročenec Atanazy, ki ga kljub nemirnemu duhu oziroma prav zaradi tega Zofija neizmerno ljubi. Zanj je namreč »dragocen vsak kanček tiste fantazijskosti, ki je sama nima niti malo« (Witkiewicz, *Slovo* 54). Atanazy ji je najbolj všeč, kadar je razdvojen in poražen, edino takrat čuti neke vrste prevlado nad njim, sicer pa ga intelektualno ne dosega. Tudi sama išče metafizično izpolnitev, vendar predvsem v okviru ljubezni, ne pa tudi širše. Njena notranja razdvojenost, praznina, ki je vladala okrog nje in v njej, je z ljubeznijo do Atanazyja premagana. Razočaranje ob prevari in izgubi zaročenca je zato toliko večje in ker zanj s tem metafizičnega smisla ni več, edini izhod, hkrati pa tudi maščevanje, vidi v samomoru.

Prepudrech oziroma Jakob Cefardi Azalin Prepudrech je perzijski knez s sumljivim poreklom, zaradi česar ga aristokracija ne jemlje resno. Prepudrech je mladenič, star nekaj čez dvajset let, neznansko prikupen in zato občudovan s strani žensk, hkrati pa bojazljivec, ki prav tako kot Zofija intelektualno ne dosega Atanazyja ali Hele. V nasprotju z Atanazyjem in Helo Prepudrech nima večjih metafizičnih dvomov. Hela ga močno privlači, kljub temu da ga zaničuje, za Prepudrecha je namreč intelektualna podrejenost Heli »ena od mazohističnih sestavin njegovega poželenja« (Witkacy, *Slovo* 44). Neustavljivi Helini privlačnosti se Prepudrech lahko upre zgolj s pomočjo umetnosti, po kokainski orgiji pri knezu Lohojskem se začne intenzivno posvečati igranju na klavir, njegovo navdušenje nad glasbo pa spodbuja glasbeni genij in blaznež Ziezio Smorski. Prepudrech začne preigravati skladbe polne disonanc in se postopoma popolnoma posveti »deformirani« glasbi, v kateri najde svoj metafizični smisel. Knez Prepudrech je s svojo nestanovitnostjo eden redkih iz nekdanje prijateljske družbe, ki se brez večjih težav prilagodi t. i. nivelističnemu družbenemu sistemu, v katerem prevzame funkcijo »Maga Čiste Nivelistične Glasbe«.

Kronotop

Dogajalni prostor v romanu *Slovo od jeseni* je razdeljen na več prizorišč. Junaki živijo v neimenovani prestolnici, ko pa v mestu izbruhne nivelistična revolucija, odpotujejo v vas blizu Zakopan, kjer bivajo v gorski vili Bertzovih. Po Zofijinem samomoru Hela in Atanazy preko Grčije, Egipta, po Rdečem morju do Somalije in mimo otoka Sokotra potujeta v Indijo. Atanazy

Indijo doživlja kot neke vrste destrukcijo kultiviranega življenja. Težko se prilagaja podnebnim razmeram, torej stalni vročini in vlagi, begajo ga divja, razraščena narava in nevarne živali, prav tako ne more v celoti sprejeti ekstremnosti Helinih spolnih orgij, ki jih indijski prostor zaradi spoštovanja do Evropejcev, predvsem pa zaradi Helinega denarja, dovoljuje, medtem ko v domovini ne bi bile mogoče.

Ko se Atanazy iz Indije vrne v Evropo, najde svoje rodno mesto in ljudi v njem popolnoma spremenjene, mesto označi kot »pekel mehničnega dela«. Nekdanje bogate in pisane palače so uničene, ostala je sivina in mrakoba. Atanazy ni več gost v imenitnih salonih, ampak dobi svoje skromno bivališče pri delavski družini. Tudi gorska vas Zarito ni več to, kar je bila včasih. Da je nivelistična preureditev segla prav do te vasi, priča spremenjeno ime, vas se po revoluciji imenuje Tempograd, po voditelju Sajetanu Tempeju.

Odprti dogajalni prostori se izmenjujejo z zaprtimi, kot so palača Bertzovih, vila Oslabędzkich, palača Łohojskega, pri čemer podoba domovanj opredeljuje lastnike in njihov način življenja. Palača Bertzovih je ogromna in razkošno opremljena: »Mogočne stopnice iz rdečega marmorja, stene stopnišča, obložene s pozlačenimi medeninastimi ploščami, okrašenimi s spletom vzhodnjaških veznih vzorcev, in topli vonj po najvišji blaginji [...].« (Witkiewicz, *Slovo* 17). Barva, ki prevladuje v palači, je rdeča, vseprisotnost te barve poudarja Helino demonsko naravo: palača je kot peklo, v katerem kraljuje pretkana in notranje prazna bogatašinja, ki moške zavaja v skušnjave in jih pogublja. Pri tem ni naključje, da ima Hela v svoji sobi kačo, ki je seveda rdeče barve.

V nasprotju s Helinim domovanjem je vila Oslabędzkich bela, nahaja se na robu mesta, v spokojni okolici, obdana je z naravo. Zofijino domovanje je »otok tihe, čiste sreče sredi morja umazane razuzdanosti« (Witkiewicz, *Slovo* 53), vsaj tako ga zaznava Atanazy, dokler je še zaljubljen v Zofijo in jo vidi kot angelsko nasprotje Heli.

Renesančna palača propadajočega odvisnika grofa Łohojskega, nekoč gotovo arhitekturni biser, je mrka, naluknjana od krogel, njena notranjost je skoraj brez pohištva. Tako kot v notranjosti Łohojskega, tudi v interierju palače vlada »naravnost peklenski nered«.

Dogajalni čas v romanu *Slovo od jeseni* je slabo leto dni, v katerem se protagonist »poslavlja od jeseni«, torej od stare politične in družbene ureditve, prijateljev, nekdanjih idealov, filozofije

in prave umetnosti, ki v novi ureditvi izgubita pomen, nenazadnje pa tudi od svojega metafizično neuresničenega življenja. Začetek Atanazyjeve poti je postavljen v nek jesenski večer, nato pa se dogodki razprostrejo skozi vse štiri letne čase, preko zime in pomladi v poletje, ko se junak vrne iz Indije. Pri tem ciklična obnovitev narave ne pomeni tudi preroditve junaka, nasprotno, v pomladnih mesecih se zgodi samomor Zofije, ki mu sledi Atanazyjeva postopna psihična destrukcija.

V širšem okviru je dogajanje postavljeno v čas po vojni, ki se je je udeležil tudi Atanazy. Ta čas po mnenju protagonista zaznamuje naveličanost v vseh porah življenja: »Naveličanost je dosežek našega časa. Včasih je bilo to nekaj veličastnega in lepega. Danes pa je skrivnost prišla na boben in vse manj je ljudi, ki se tega zavedajo. Dokler naposled enolična sivina ne bo prekrila vsega za dolga, dolga leta, še preden bo sonce mrknilo.« (Witkiewicz, *Slovo* 14). Atanazyjeva napoved je vizionarska. Politične in družbene spremembe, zaporedne faze nivelistične revolucije povzročijo propad nekdanje družbene ureditve in slojev, lastnina bogatašev in aristokratov je podržavljena. Stare vrednote postanejo odvečne, glavna skrb ljudi naj bi postalo delo in ne »nekoristno« razglabljanje. Tako Atanazy, kot njegovi prijatelji Łohojski, glasbenik Smorski, pa tudi Zofija s svojimi starimi ideali ne spadajo v novi čas. Preživijo lahko samo tisti, ki se novi ureditvi znajo prilagoditi, ki torej ne vztrajajo pri svojih nazorih. To pa sta Prepudrech in Hela, katere nagnjenost k iskanju notranjega smisla ni odvisna od časa ali zunanje politične ureditve.

Zgodovinski čas Atanazy preseže, kadar se popolnoma zatopi v svojo zavest in v primerih, ko ga iz dejanskega prostora in časa ponese droga ali spolni užitek. Potem ko pri grofu Łohojskem Atanazy vzame odmerek kokaina, njegov občutek za čas izgine. Ostanajo le še posamezni trenutki, v katerih je Atanazyjeva zavest popolnoma osredotočena na neko banalnost, na primer na kariraste hlače Łohojskega, v katerih vidi izjemno lepoto. Spolne perverzije, ki se jim Atanazy predaja skupaj s Helo oziroma pod njenim vodstvom, junaka prav tako postavljajo izven okvirov časa. Bolj kot so skrajne, bolj se junaka lahko osvobodita časa in prostora, ravno destrukcija časa, v kateri bi lahko dosegla dno, pa je eden izmed Helinih namenov: »In sledila je ena tistih noči, le da še strahotnejša, še nepojmljivejša, zunaj časa in prostora, že nekje v breznih Absolutnega Niča.« (Witkiewicz, *Slovo* 337).

Pripoved in pripovedovanje

Struktura Witkiewiczewega romana razbija tradicionalno podobo romana. Uvodoma, v predgovoru, ki je že del romana, avtor v desetih točkah pojasni nekatera dejstva o romanu (družbena vprašanja obravnava naivno, konkretni čas in prostor nista bistvena, humorno predstavlja življenja bogatašev, komentira odločitve glede pravopisa, dejstvo, da romana ne obravnava kot umetniškega dela itd.) in vnaprej zavrača morebitne očitke kritike (poudarja, da to ni pornografski roman, zavrne očitek, da neresno obravnava verska vprašanja itd.). Relativno sklenjen potek zgodbe razbijajo vstavljene t. i. informacije, ki so z oglatimi oklepaji in drobnejšim tiskom grafično ločene od preostalega besedila in v katerih pripovedovalec natančneje pojasnjuje nekatera dejstva, povezana z junaki in dogodki. Prav tako se komentarji pripovedovalca (metafikcija) pojavljajo med samo pripovedjo, ko narator v oklepajih pristavlja svoje mnenje ali celo komentira sam roman: »Boj posameznika proti skupnosti, v bistvu pa ravno obratno, se kaže tudi v romanu: junak ni več človek – zamenjala ga je množica, ki je doslej predstavljala ozadje, in roman si bo na tem tudi zlomil vrat in doživel svoj konec, ker si je sam omejil možnosti, dokler se ne bo vse le še ponavljalo v zaprtem krogu.« (Witkiewicz, *Slovo* 111). Pripovedovalec se pogosto poslužuje medbesedilnosti, ko bralca »pošilja« k različnim filozofskim teorijam ali drugim literarnim delom. Medbesedilnost se, kot poudarja Jež (*Sem le junak* 415), mestoma razširja celo v medkulturalnost, kajti avtor navaja vprašanja »celih kulturnih formacij«.

Skladno z avtorjevo teorijo o »romanu vreči« roman *Slovo od jeseni* združuje visok slog (»pogoltnil je zajetno dozo utekočinjene žalosti«) z nizkim ter intelektualni, znanstveni in filozofski jezik z vulgarnim. Slikarski opisi gorske narave se izmenjujejo s kaosom, ki vlada v zavesti junakov, lepota je postavljena v kontrast s poetiko grdega, deformacije in razpada. V besedilu se pojavljajo številne tujke oziroma sintagme iz tujih jezikov, najpogosteje francoščine in nemščine. Zanimivi so nenavadni opisi (»ustnice v barvi surovih jeter«, »srce je življenjsko najpomembnejša drobovina«, »govorila je take, da ti je beljakovina krepnela in se razkrajala hemoglobin«), ki degradirajo romantično predstavo, povezano z besedami, kot so ustnice in srce. Pripovedovalec uvaja neologizme oziroma trenutne skovanke (v prevodu Nikolaja Ježa: »popoln aprenuledelužizem«, »pojav bomovidelikajbolizma« itd.). Veliko mero humorja oziroma ironije (ohranjene tudi v slovenskem prevodu) uvaja z imeni krajev (Spodnja Smrdelika, Zarito) in oseb (v Indiji se na orgijah pojavijo Grk Lykon Multikitapulo, ruski knez Grubenberg-Zamuhosranskij, ameriški milijonar Robert Beek, italijanski markiz Luigi

Trampolini Pimpi). Zanimivo je tudi poimenovanje novih služb, ki se pojavijo po revoluciji in so prilagojene posameznikom. »Spreobrnjeni« nekdanji duhovnik Wyrztyk postane »generalni direktor Inštituta za kulte«, knez Prepudrech pa »Mag Čiste Nivelistične Glasbe«.

Tretjeosebni in personalni pripovedovalec Witkiewiczovega romana zgodbo predstavlja iz večih gledišč. Najpogosteje je to notranja perspektiva protagonista Atanazyja, ki se v posameznih trenutkih, ko junak nase gleda »od zgoraj«, spremeni tudi v zunanjo: »Atanazy je gledal sam nase z nedosežne višine.« (Witkiewicz, *Slovo* 367). Poleg tega bralec spremlja tudi notranja gledišča drugih junakov: Hele, Zofije, duhovnika Wyrztyka, grofa Łohojskega, kneza Prepudrecha. V že omenjenih informacijah, ki se pojavljajo pred nekaterimi poglavji, vsevedni pripovedovalec kratko in jedrnato naniza podatke bodisi o junakih bodisi o preteklem dogajanju, ki so potrebni za širše razumevanje zgodbe.

Kljub temu da ima v romanu zunanja akcija pomembno vlogo, je vendarle bistveno dogajanje skrito v zavesti junakov. Ker so junaki razdrobljene osebnosti, njihovo zavest nenehno zaposlujejo razglabljanja o najrazličnejših temah, ki se vedno znova stekajo v iskanje metafizičnega smisla in skladnosti samih s seboj. Slednjo junaki najdejo le v trenutkih, ko zapustijo zavest, Atanazy, na primer, medtem ko ranjen leži v bolnišnici: »Njegov duh je, kot da bi bil odtrgan od telesa, nezavedno blodil zunaj časa po pokrajini neizpolnjene sreče, ki je v budnem stanju ni poznal: skladen sam s seboj, kar je možno edino na robu zavesti ali v sanjah.« (Witkiewicz, *Slovo* 135).

V drugačno stanje zavesti Atanazy prestopi pod vplivom kokaina,⁷⁵ ki mu omogoči, da stvari vidi iz nove perspektive in mu daje vpogled v bistvo bivajočega:

»Nenadna jasnina se je zabliskala nekje, menda prav v središču veselja in Atanazy je videl isti prostor, v katerem se niti za las ni nič spremenilo, kot čisto drug, sam v sebi zaprt in popoln svet. Obleke, ki so visele na nasprotni steni, so, čeprav brez najmanjšega trzljaja, oživele, nabreknile, se od znotraj napele od nekakšne nepojmljive čudežne moči in njihove sivkaste barve so se, čeprav se niso niti malo spremenile, zableščale kot najlepša harmonija Gauguinovih ali Matissovih slik – in vendar ostajale enake.« (Witkiewicz, *Slovo* 203).

⁷⁵ Witkiewicz je z drogami eksperimentiral v umetniške namene. Učinke posameznih drog je opisal v spisih, zbranih v knjižici *Narkotiki*, stanja pod vplivom drog pa je opisoval tudi v svojih literarnih delih. V romanu *Slovo od jeseni* je opis Atanazyjevih doživetij po zaužitju kokaina tako dovršen, da je bil citiran celo v farmacevtski znanstveni razpravi, o čemer Witkacy ponosno poroča v spisu o kokainu (Witkiewicz, *Narkotiki* 93–95).

4.10.2 Sinteza: Modernistični junak v romanu *Slovo od jeseni*

Junak romana *Slovo od jeseni* je razcepljena osebnost, in sicer na večih ravneh. Razdvojen je med svojo notranjostjo in zunanjim svetom, ki se mu ne zna in ne more prilagoditi, saj je za kaj takega prevelik individualist. Drugi nivo njegove razdvojenosti se kaže v dvojnosti zavesti in telesa. Junak nikakor ni harmonična psihofizična enota, ampak njegova zavest podlega telesnim nagonom – največkrat po spolnosti – ki zatajijo razum. Bitko sam s sabo junak bije tudi na nivoju zavesti, ki je razdeljena na več osebnosti in zato relativna ter nezanesljiva. Glavni vzrok za globoko notranjo praznino, ki junaka sili v iskanje metafizičnega smisla, je nepredstavljivo dolgočasje. Le-to je posledica junakove naveličanosti in nedejavnosti v družbi, v kateri izumirajo zadnji ostanki vrednot, v katere je junak verjel. Religija je izgubila svoj pomen, podobno se v revoluciji izgubljata tudi filozofija in umetnost, ki sta junaku edini pomenili določeno transcendenco, na katero se je lahko oprl v iskanju metafizičnega smisla. Iskanje smisla v največji meri poteka v junakovi notranjosti, ki je bralcu posredovana preko toka zavesti ali zunanjih dialogov. Da bi junak našel smisel in skladnost s samim seboj, mora doseči rob zavesti, to pa se lahko zgodi le v sanjah ali v stanju omamljenosti.

4.11 Mariusz Trelński: *Słowo od jeseni / Pożegnanie jesieni*

Mariusz Teliński je rojen leta 1962 v Varšavi. Diplomiral je iz režije na Državni višji šoli za film, televizijo in gledališče v Lodžu. Ukvarja se z gledališko, operno in filmsko režijo. Poetika njegovega ustvarjanja temelji na moderniziranju klasičnih modelov predstav. V okviru opere se na primer poskuša izogniti sentimentalizmu, tradicionalnosti in tako klasično opero odpre sodobnim temam, jo dinamizira, torej tradicionalno estetiko glasbe sooči s sodobno uprizoritvijo, scenografijo in kostumografijo. Glasba in odklon od realizma imata pomembno mesto tudi v njegovih gledaliških in filmskih delih.

Prvi celovečerni igrani film, ki ga je posnel Trelński, je bilo *Słowo od jeseni*. Leta 1995⁷⁶ je posnel drugo filmsko adaptacijo z naslovom *Krotko dekle (Łagodna)* po istoimenskem delu Dostojevskega (pred njim je delo leta 1969 adaptiral že francoski režiser Robert Bresson), njegov zadnji celovečerni igrani film *Egoisti (Egoiści)* pa je bil premierno predvajan leta 2001 in je posnet po izvirnem scenariju. (*Film Polski* in *culture.pl*, internetna vira).

Film *Słowo od jeseni*⁷⁷ je bil premierno predvajan na filmskem festivalu v Benetkah leta 1990 kjer je, prav tako kot po domači premieri, požel navdušenje. Čeprav se filmska adaptacija v marsičem razlikuje od literarnega izvirnika, kar so ji nekateri kritiki očitali, je glavna kritika enotna, da je Trelński na filmskem platnu odlično predstavil duha Witkacyjevega romana. Film je po njihovem mnenju ohranil katastrofično in dekadentsko ozračje, perverzijo in orgiastičnost, strah pred duhovnim propadom civilizacije, grotesko, surrealistični humor ter tragičnost. Dogajanje je postavil v konkretnější čas in prostor, o čemer piše Marek Sadowski v časopisu *Rzeczpospolita*: »Režiser je pri Witkacyju začutil vizijo kaosa, ki ga je v paketu z nesvobodo prebivalcem srednje Evrope prinesel komunizem. V vročnem ritmu zavestno nepovezanih groteskni, kričočih, izjemno ostrih, absurdnih podob se izrisuje slika rdeče revolucije, ki je

⁷⁶ Film je bil premierno predvajan v letu 1996.

⁷⁷ Scenarij: Wojciech Nowak, Mariusz Trelński, Janusz Wróblewski, direktor fotografije: Jarosław Żamojda, glasba: Michał Urbaniak, scenografija: Andrzej Przedworski, kostumografija: Ewa Krauze, maska: Magdalena Łęcka, Maria Wikło, zvok: Mirosław Dobek, Jerzy Blaszyński, montaža: Teresa Miziołek, igralci (glavne vloge): Jan Frycz (Atanazy Bazakbal), Maria Pakulnis (Hela Bertz), Grażyna Trela (Zofia Osłabędzka), Henryk Bista (Belzebub Bertz, Helin oče), Jan Peszek (grof Łohoyński), Leszek Abrahamowicz (knez Jakob Prepudrech), Maciej Prus (duhovnik Wyprztyk), Piotr Skiba (Żeliszew Smorski); produkcija: Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, direktor filma: Anna Gryczyńska. (*Film polski*, internetni vir).

uničila vse nekdanje vrednote.«⁷⁸ (navedeno po *culture.pl*, internetni vir). Film je bil na Festivalu poljskih celovečernih filmov v Gdinji odlikovan z nagrado Andrzeja Munka, Treliński pa je med drugimi prejel še nagrado Ministrstva za kulturo in umetnost za najboljši režiserski debi leta 1991. Hkrati si je adaptacija pridobila oznako prvega poljskega postmodernističnega filma. (Kołodzyński 204–207).

V filmski adaptaciji so ohranjeni vsi romaneskni glavni liki: Atanazy, Hela, Zofija, Prepudrech, Łohojski in Ziezio Smorski. V primerjavi z literarno predlogo ima v filmu bolj izrazito vlogo Helin oče, Jud Belzebub Bertz, ki s svojim obnašanjem v zgodbo vnaša veliko mero komičnosti, pa tudi grotesknosti. Nekateri pripetljaji (Atanazyjevo zdravljenje v bolnišnici, potovanje po Indiji) so v adaptaciji izločeni, prikazani posamezni dogodki pa se izmenjujejo v hitrem ritmu, pri čemer jih največkrat povezuje sorodni glasbeni motiv. Poleg glasbe ima v filmu pomembno vlogo bogata scenografija in igra glavnih igralcev. Okvir filma predstavlja dokumentarni uvod in zaključek o življenju Witkiewicza, avtorja literarnega izvirnika, s čimer se adaptacija nedvoumno navezuje na roman.

4.11.1 Analiza filma

Junaki: Iskanje metafizičnega smisla skozi avdiovizualne podobe

V prvi sekvenci (za dokumentarnim uvodom) je v daljnem planu prikazano prostrano polje z idiličnim drevoredom. Umirjenost podobe pokrajine razbije avtomobil, ki pridirja naravnost po cesti, ki jo obrobata dve vrsti dreves, ta pa polje oziroma kader delijo na tri dele. Iz avtomobila izstopi protagonist Atanazy, oblečen v črn plašč in s klobukom, ki mu prekriva oči. Vstopi v rdečo telefonsko govornico, postavljeno med dvema drevesoma in pokliče Helo. Skozi steklo telefonske govornice prodirajo jutranji sončni žarki. Ob uvodni sekvenci se porajata vprašanji, kako to, da se govornica nahaja sredi polja in zakaj Atanazy Hele ni poklical iz mesta? Nemirno gibanje in nervoznost protagonista v kontrastu z umirjenostjo narave vzpostavljata občutek junakove neskladnosti z okolico. Gledalec, ki pozna literarni izvirnik, bo verjetno neskladje v uvodni sekvenci povezal s protagonistovim notranjim nemirom.

⁷⁸ »W gorączkowym rytmie świadome niezbornych obrazów, groteskowych, krzykliwych, przejawiskawionych, absurdalnych jawi się nam obraz czerwonej rewolucji niszczącej wszystko, co było wcześniej.«

Tudi v nadaljnjih sekvencah se zdi, da je podoba narave oziroma okolja, v katerem se nahaja Atanazy, vsakokrat dopolnjena z zvočnim ozadjem, povezana s protagonistovo notranjo razklanostjo. Ko se Atanazy, razvnet od strasti, pripelje pred Helino hišo, zunaj dežuje, grmi in se bliska. Med napetim dvobojem s knezom Prepudrechom, tik preden kdo izmed njiju ustrelj, zapiha močan veter, pa čeprav je iz predhodne sekvence razvidno, da gre za lep, sončen dan. Viharji v naravi, v kombinaciji z glasbo, zaznamujejo tudi sekvence, ki prikazujejo radikalne družbene preobrate, na primer divjanje in plenjenje v mestu med nivelistično revolucijo. Tega divjanja med nevihto se udeleži tudi Atanazy, vendar ne kot revolucionar, temveč z namenom, da s prijatelji pobegne s svojega poročnega slavlja in pri grofu Łohojskem preizkusi kokain.



Slika 26: Atanazy v uvodni sekvenci

Atanazyjeva zunanja podoba in obnašanje sta nasploh zelo spremenljiva. Ko se odpravi k Heli z namenom, da bo prevaral svojo zaročenko, je Atanazy samozavesten in odločen. Iz Heline sobe celo načene njenega zaročenca, kneza Prepudrecha. V sledeči sekvenci, po spolnem odnosu s Heli, je njegova podoba že drugačna. Iz palače beži kot plašen pobalin, pri čemer se celo nerodno zvali po stopnicah, o prejšnji samozavesti pa ni več nobenega sledu. V posameznih sekvencah so opazne tudi spremembe mimike protagonista (upodobil ga je igralec Jan Frycz), ki so lahko odraz njegovega intenzivnega notranjega doživljanja. Ko gre k Heli, je njegov obraz napet, med poljubljanjem s Heli njegove obrazne mišice kar naenkrat zgrabi nenavaden krč,

ustnice so zategnjene, zato se ne more več poljubljati. Ob obisku pri Zofiji pa je njegov obraz miren.

Menjave zunanje podobe in obnašanja protagonista so opazne še večkrat. Kontrast je viden zlasti v sekvencah s Helo in zaročenko Zofijo. Ko se Atanazy po obisku pri Heli odpravi k zaročenki Zofiji, odvrže črn plašč. Oblečen v belo obleko, z umirjenim izrazom na obrazu vstopi v idilično vilo Osląbedzkich, iz *offa* slišimo prijetno glasbo. Preden vstopi v vilo, se Atanazy prime za uho, kar ne bi bilo nič nenavadnega, če se v sledeči sekvenci ne bi izkazalo, da ima na ušesu ranico, za katero gledalec ne ve, od kod izvira. Kasneje, ko Atanazy skupaj z Zofijo, Helo in družčino odide v gorsko vilo Bertzovih, se izkaže, da ima v tem istem ušesu precej velik uhan. Gledalec, ki opazi ta detajl, se najverjetneje sprašuje, kdaj je Atanazy dobil ta uhan in zakaj ga nosi?

Detajl krvaveče rane na ušesu oziroma detajl uhana je torej izpostavljen vsaj v treh sekvencah in vse kaže na to, da nosi dodaten semantični pomen. V navezavi na literarni izvirnik ga je mogoče razložiti kot zunanji znak Atanazyjeve čedalje bolj umazane vesti. Vsakič, ko Zofijo prevara s Helo, je detajl na ušesu bolj viden, Atanazy pa je z vsako prevaro bolj notranje razrvan, bolj podložen Heli in s tem tudi bližje svojemu lastnemu propadu.

Zaradi Hele Atanazy sprejme Prepudrechov izziv na dvoboj. V nasprotju z resnostjo dogodka je dogajanje pred dvobojem nenavadno sproščeno. Udeleženci, predstavniki višje družbe, ki v času pred nivelistično revolucijo počasi izginja, torej še prakticirajo tradicijo dvobojev za čast, vendar jim je to predvsem v zabavo, pri čemer se ne zavedajo nevarnosti in resnosti početja. V nasprotju z grofi, ki se med čakanjem kratkočasijo z ženskami in pijačo, Atanazy sam sedi v kabrioletu, v rokah drži metulja, obsevajo ga prijetni sončni žarki, v ozadju čivkajo priči, hkrati pa se slišijo brezskrbni vzkliki razposajene družbe. Pozornost vzbudi detajl metulja, ki si ga Atanazy zelo natančno ogleduje, kajti metulj ima zlomljeno krilo, po njem pa se sprehajata dve mravlji. Ob tej podobi je Atanazy globoko zamišljen, kot je zamišljen tudi v literarnem izvirniku, kjer pred dvobojem razmišlja o smislu svojega obstoja, o smrti in nadaljnjem življenju.

Semantično vrednost detajla metulja in mravelj je mogoče povezati s simboličnimi pomeni. V splošnem gledalec metulja verjetno poveže s svobodo, lepoto, morebiti tudi igrivostjo, medtem ko je mravlja predvsem simbol delavnosti. Podoba metulja z zlomljenim krilom tako napeljuje

na misel o okrnjeni svobodi in ranjenosti. Mravlje, ki hodijo po metulju, pa še stopnjujejo njegovo nemoč.

V navezavi na simbolične pomena metulja in mravlje ter na literarni izvirnik pa gre lahko interpretacija obravnavanega kadra še nekoliko dlje. V stari Grčiji je bil metulj s svojimi transformacijami simbol človeškega življenja. Zadnja faza v metuljevem življenju, ko se iz ličinke preko kokona razvije v krilato bitje in se osvobodi zemeljskega življenja, simbolizira prerojenje duše v novo življenje. Največkrat gre za dušo, ki odleti iz zemeljskega telesa. Tudi v krščanstvu metulj ohranja simboliko duše, pri čemer je povezan z vstajenjem in odrešenjem. V renesansi in baroku je podoba metulja dobila nov pomen, zaradi njegovega letanja iz cveta na cvet asociira na spogledljivost, nestanovitnost v ljubezni, s tem pa je postal simbol minljivosti človeške strasti. V novem veku je metulj pridobil bolj negativno simboliko neizpolnenosti in tragičnosti ljubezni. Tako kot nočnega metulja nevzdržno privlači plamen sveče, pa čeprav je zanj usoden, tudi zaljubljenca obvladuje strast (Germ 130–133). Navedeno simboliko je mogoče povezati s protagonistom. Atanazy je moški, ki rad »leta s cveta na cvet«, pri čemer ga neobvladljiva strast do Hele vodi v nepremišljena dejanja, kasneje celo v propad. V svoji notranjosti sanja o tem, da bi našel smisel, da bi se njegova duša prerodila in zaživela neodvisno od zemeljskih tegob, vendar v svoji zdolgočasenosti in pasivnosti tega ne bo nikoli dosegel, kar globoko v zavesti sluti tudi sam.



Slika 27: Metulj z zlomljenim krilom in mravljami

Helinega zaročenca, kneza Prepudrecha, Atanazy v uvodni sekvenci preseneti golega. Tudi v eni izmed sledečih sekvenc je Prepudrech gol: obišče Helo, ki se kopa v bazenu, in jo zaslišuje, če ga je prevarala. Potem se sleče, na sebi obdrži le rdeče nogavice s črnimi podvezami, in gre k Heli v bazen. Kasneje, po seksu s Helo, Prepudrech spi objet s Helo, pri čemer njegov položaj v postelji deluje nenavadno, saj Hela zavzema »moško« pozicijo, Prepudrech pa se stiska k njej. Kader ga ponovno prikazuje golega, še vedno pa ima na sebi rdeče nogavice. Njegovo nesamozavestno podobo še dodatno degradira Helin oče Belzebub Bertz, ki par zaloti v postelji in se zgraža nad prizorom: »Kaj ta pobec dela v tvoji postelji?« Bogati Bertz se nato vpričo Prepudrecha o njem sprašuje: »Ali je lahko še večji nič od nič?«

Jud Bertz je nasploh eden tistih likov, ki v filmu delujejo najbolj komično. Njegova zunanja podoba, družbeni položaj in obnašanje so kot stopnjevana stereotipna slika Juda: Bertz je neizmerno bogat, kljub temu si še naprej prizadeva služiti denar in v ta namen celo brez pomislekov zamenja vero. V svoji palači organizira razkošno poročno slavlje za oba para in medtem ko gostom zatrjuje, da so kljub divjanju revolucije varni, sam vendarle na skrivaj odvaža svoje bogastvo in se pripravlja na beg.

Tudi sekvenca, v kateri se Prepudrech odpravlja na dvoboj z Atanazyjem, deluje precej komično. V nasprotju z Atanazyjem knez Prepudrech zamuja na dvoboj, kamor se pelje s kočijo in ne z avtom kot njegov nasprotnik. Med divjo vožnjo, v kateri skoraj pade iz kočije, Prepudrech močno dvomi o svojih strelskih sposobnostih in smislu dvoboja – zdi se, da ga je strah popolnoma onespobil, zato ga mora tolažiti kar kočijaž, kajti drugega spremstva Prepudrech nima.

Hela je že ob prvi pojavitvi prikazana kot čutna in nečimrna ženska. V svojem razkošnem, rdeče opremljenem domovanju, oblečena v rdečo haljo, kraljuje med služabniki. Je privlačna ženska, vendar s svojim obnašanjem, ki niha med zapeljevanjem in zlobnostjo, daje vedeti, da je nevarna. Na to nakazuje tudi njena hišna ljubljanka – kača. Ta je lahko bodisi vizualizacija Helinega zlobnega notranjega glasu, ki jo nagovarja k samomoru, bodisi lik kače dodaja semantični pomen (skušnjava, greh, zlo) sekvencam, v katerih sta pri Heli Atanazy ali Prepudrech. V vsakem primeru prosto gibajoča se kača v Helini vili deluje zastrašujoče in nenavadno. Na primer v sekvenci, v kateri se Hela kopa v bazenu, kjer jo obišče Prepudrech, ki se sleče in vstopi v bazen, saj misli, da je Hela poklicala njega. V resnici pa je poklicala kačo,

ki se v bazen splazi iz druge strani, in ko se Prepudrech nenadoma potopi, ni jasno, ali ga je pod vodo povlekla Hela ali se je potopil, ker se je prestrašil kače, ki ga je morebiti celo ugriznila.



Slika 28: Helina zlovešča podoba

V taisti bazen Hela na poročnem slavlju pahne Atanazyja, okrog bazena pa zažge ogenj. Njena tokratna podoba, ko v črni halji s kapuco stoji med ognjenimi zublji, deluje zastrašujoče, če ne kar demonsko. Kot se izkaže v naslednjih sekvencah, je Hela zares nevarna ženska, pri čemer vzrok za njeno zlobnost ni tako jasen, kot je v literarnem izvirniku. V pogovoru z duhovnikom Wyprztykom sicer omenja svoje notranje boje in iskanje metafizičnega smisla, kasneje pa je njena filmska podoba bolj kot na notranjo nestabilnost osredotočena na prikaz njene zlobnosti. Ta se v veliki meri kaže v odnosu do Atanazyjeve žene Zofije. Hela je navidezno njena prijateljica, vendar si že na poročnem slavlju v čutnem plesu Zofijo popolnoma podredi. Kasneje, v gorski vili pa nosečo Zofijo na primer povabi h kosilu, takoj nato pa ji začne zlonamerno pripovedovati o ubogem kozličku s prelepimi rjavimi očmi, ki je moral umreti, zato, da lahko ona obeduje.

Zofijina filmska podoba je v kontrastu s Helino. Zofija se prvič pojavi v svoji deklinški sobi, v beli spalni srajci z razkuštranimi lasmi. Sprva igra jezno zaročenko, nato preide v deklinško razposajenost, kasneje pa se zaradi Atanazyjevega čudnega obnašanja na njenem obrazu pojavi strah. Zofijino obnašanje in počutje je odvisno od njenega zaročenca, kar se skorajda ne spremeni skozi celoten film, ravno tako kot tudi barva njene obleke. Tudi v Bertzovi gorski vili

je Zofija oblečena v belo spalno srajco. Barva njene obleke se spremeni samo na zabavi po poroki, ko v svojem poporočnem veselju, torej izpolnitvi njenih notranjih hrepenenj, za nekaj časa postane neodvisna od Atanazyja. Zabava se z drugimi gosti, napije se, v rdeči obleki divje pleše z Łohojskim. Njeno obnašanje kaže na to, da je v tem trenutku notranje izpolnjena in samozavestna.



Slika 29: Zofija in Hela

Tretji Atanazyjev ljubimec je grof Łohojski. Hela Atanazyja privlači zaradi demonske lepote in nedostopnosti, Zofija zaradi deklinške preprostosti, Łohojski pa si ga pridobi s tem, da ga omami s kokainom. V kokainski omami oba prehajata v posebno stanje zavesti.

V sekvenci pred Helinim krstom in poroko obeh parov grof Łohojski omamljen stoji na ogromnem stopnišču pred katedralo. Veter raznaša jesensko listje po stopnišču, kamera od leve proti desni sledi horizontalni liniji stopnic vse do lika Łohojskega, ki odsotno gleda v eno točko in iz zunanjega sveta sliši zvoke (duhovnikove besede med krstom), ki so pravzaprav del naslednje sekvence. Kamera se počasi oddaljuje, vse dokler Łohojski ni viden samo še iz ptičje perspektive. Stoji sredi ogromnega stopnišča, nenadoma začne pihati veter, ki odnaša suho listje, v ozadju se sliši mogočna glasba orgel iz katedrale, svetloba je čedalje močnejša, tako da postopoma popolnoma »presvetli« lik Łohojskega. Posnetek iz daljnega plana, na katerem sredi stopnišča stoji odsoten lik zadrogiranega Łohojskega z razprtimi rokami, daje občutek brezmejnosti, kot jo najbrž Łohojski občuti pod vplivom kokaina.



Slika 30: Grof Lohojški

Tudi Atanazy občuti posebno stanje zavesti pod vplivom droge. V eni izmed sekvenc skupaj z Lohojškim pride v njegovo razpadajočo palačo. Zadrogirana prijatelja se v soju sveč sprehodita čez nenavadno brv iz desk, ki je speljana sredi sobe in ki vodi v naslednjo sobo. Pri tem se poraja vprašanje, čemu brv sredi sobe? Jo je mogoče povezati z nekakšnim prehodom na »drugo stran«, na rob zavesti? V prostoru na drugi strani brvi namreč vlada popolnoma drugačno vzdušje, kot bi junaka zares prišla v drug svet, v katerem se začne njun čudaški ljubezenski ples. V veliki sobi z zakonsko posteljo, osvetljeni z nenavadno rdečo svetlobo, se Lohojški preobleče v dolgo svileni belo haljo z rdečim šalom, Atanazy pa je oblečen samo v hlače. Atanazy na gramofon položi ploščo z glasbo iz opere *Ljubezenski napoj* (*L'elisir d'amore*) italijanskega opernega skladatelja Gaetana Donizettija iz prve polovice 20. stoletja. Medtem ko solist poje najznamenitejši del opere, tenorsko arijo *Ena skrita solza* (*Una furtiva lagrima*), se med Atanazyjem in Lohojškim, zdaj oblečenim samo v svilnate spodnjice, odvije čuten ples, ki najverjetneje vodi v spolni odnos. Njun ples z glasbo v ozadju, spominja na operno predstavo, ne zmotijo ga niti poki in eksplozije, ki se dogajajo zunaj kot del revolucije



Slika 31: Homoseksualna izkušnja

Kronotop: Junak v času in prostoru

Protagonist živi v času družbenih in političnih preobratov, ko komunistična revolucija postopoma izničuje nekdanje plemiške nazive in podržavlja privatno lastnino. Atanazy sicer ni pravi plemič ali bogataš kot nekateri njegovi prijatelji, ljubimka Hela ter žena Zofija, kljub temu pa je pred revolucijo živel precej razkošno in ležerno življenje, v katerem sta imeli pomembno vlogo filozofija in umetnost. Kot individualist, vezan na udobje razkošnega življenja, se ne zmore prilagoditi novemu sistemu in živeti kot preprost delavec.

Konkretna zgodovinska umestitev filmske zgodbe temelji na dveh dokumentarnih vložkih. Prvi nastopi po poroki, ko svati v Bertzovi palači zaskrbljeno gledajo televizijski prispevek o nemškem cepelinu Hindenburgu. Če predpostavljamo, da je bil prispevek predvajan takoj po dejanskem dogodku, potem le-ta poroko časovno umešča v maj leta 1937. Drugi dokumentarni del nastopi po smrti Atanazyja, ki jo pripovedovalec vzporeja s pripovedjo o samomoru pisatelja Witkiewicza jeseni leta 1939.

Razlika med življenjem pred in po komunistični revoluciji je opazna tudi v podobi prostora. Palače bogatašev so bogato opremljene in se skladajo oziroma dopolnjujejo podobo njihovih lastnikov. V Helini palači prevladuje rdeča barva, ki je je toliko, da vzpostavlja nenavadno atmosfero. Za razliko od Helinega moderno opremljenega domovanja je vila Oslabędzkich, kjer z materjo živi Zofija, opremljena tradicionalno meščansko. V njej prevladujejo bela barva in

mehke linije ter domačno, toplo in mirno vzdušje. Tretje domovanje, palača Łohojskega, je napol uničena in razmetana kot je razvrana tudi notranjost grofa. Tudi v gorski vili Bertzovih, kamor se junaki odpravijo med revolucijo, se ponavljajo podobne zasnove prostora. Skupni prostori vile so sicer nevpadljivo opremljeni, v njih ne prevladuje rdeča barva, ko bi pričakovali. Je pa zato intimni prostor junakov opremljen podobno kot v mestnih palačah: v Zofijini sobi prevladuje belina in tradicionalna oprema, Helina soba je »peklenko« rdeča. Atanazy pa, čeprav naj bi bilo njegovo mesto pri Zofiji, v njuni skupni sobi, blodi med enim in drugim prostorom, kajti tudi v tej vili nima lastnega prostora, ravno tako kot ga ni imel v mestu.

V sekvenci, kjer družina tik pred izbruhom krvave revolucije pobegne na vlak, ki jih bo odpeljal v švicarske Alpe, se želi Łohojski prijateljem pridružiti v zadnjem trenutku. Pobegne mimo straže, med divjim tekom za odhajajočim vlakom ga vojaki ustrelijo, kamera pa se iz bližnjega plana trupla Łohojskega počasi dviguje v višino, kot bi se iz telesa Łohojskega dvigovala njegova utrujena duša. S posnetkom mrtvega Łohojskega iz ptičje perspektive se kamera tudi poslovijo od mestnega prostora in z montažnim rezom preide v posnetek leta ptice nad zasneženo gorsko pokrajino. Kamera s panoramskimi posnetki v nadaljevanju še večkrat podaja »opis« gorske pokrajine, kot ga z besednimi opisi podaja pripovedovalec v literarnem izvirniku.

Posnetek ptice, ki jadra po nebu, se pojavi še v dveh primerih smrti. V prvem primeru Zofija sredi noči opazi, da v postelji ni njenega moža. Sledi nenavadni svetlobi, v ozadju je slišati precej grozljivo, disharmonično igranje na klavir norega glasbenega genija Ziezia. Svetloba Zofijo pripelje do Heline spalnice, kjer zaloti Atanazyja med strastnim seksom s Helo. V sobi gori pravi ogenj, pa čeprav tega nihče ne opazi, Zofija je šokirana, Helo pa situacija samo še bolj razvname. Zofija nato pobegne v zasneženo pokrajino, kjer naredi samomor, kamera pa se v tem trenutku odlepi od njenega trupla in spremlja ptico na nebu. Podobno se zgodi tudi v primeru smrti Šveda Ericka Tvardstrupa, Helinega učitelja smučanja, ki ga je Atanazy v dvoboju ubil še pred Zofijinim samomorom.

Ko se Atanazy po komunistični revoluciji vrne v mesto, je le-to popolnoma spremenjeno. V njem (v scenografiji) vlada sivina, prostori so pust, skromno opremljeni, ljudje pa podrejeni zapletenim birokracijskim postopkom in prisiljeni v mehanično delo.

V kontrastu z opustelim mestnim prostorom je primestna pokrajina, kjer se Atanazy sreča z nekdanjo ljubico Gino Oslabędzko. Njuno srečanje poteka na pokopališču, ki je obdano z idilično naravo, soncem in petjem ptic. Komunistična ureditev še ni popolnoma prodrla do tega kraja. V opisani sekvenci je opazen nekoliko nenavaden detajl, in sicer ima Gina na goli nogi polža, ki si ga ogleduje in boža njegovo hišico. Gledalec, ki je pozoren na ta detajl, ga lahko interpretira kot vizualizacijo počasnega umiranja v družbeni ureditvi, ki zatira vsakršno individualnost, o čemer Gina govori v obravnavani sekvenci. Simbolika podobe polža pa vključuje tudi pomen novega rojstva ali posmrtnega življenja, kar omogoča nadaljnje interpretacije v povezavi z usodo Atanazyja, ki ga čaka na koncu.

Atanazy v zadnji sekvenci odide v planine, kjer ga v trenutku, ko želi prebresti reko in s tem prečkati mejo, ustrelijo obmejni stražarji. Atanazy se nikakor ni mogel identificirati s prostorom in časom, v katerem vlada nova ureditev, hkrati pa mu je bil onemogočen tudi odhod v nek drugi prostor. Potem ko ga ustrelijo, kamera skupaj z njegovo dušo ne »poleti v nebo«, kot se je to zgodilo po smrti Łohojskega, Zofije in učitelja smučanja, ampak sledi mrtvemu telesu, ki se potopi na dno reke.

4.11.2 Sinteza: Junak v filmu *Slovo od jeseni*

Junak v filmu *Slovo od jeseni* je notranje razklan, hkrati pa se čuti tudi tujega v svetu, ki ga obdaja, kar se ne odraža samo v njegovih izjavah, ampak tudi skozi avdiovizualno podobo. S svojo nemirno pojavo »razbija« idilično podobo narave, spet drugič pa ravno vihar v naravi predstavlja njegove notranje muke. Junak v svoji notranjosti ne najde možnosti umiritve, ravno tako tudi v zunanjem svetu nima kotička, ki bi bil popolnoma njegov. Muke, ki jih doživlja ob iskanju metafizične zadovoljitve, se odražajo tudi na zunaj, z beganjem od ene do druge ženske. Poleg tega na njih nakazujejo nekateri detajli v filmski podobi (na primer podoba metulja z zlomljenim krilom), ki omogočajo široko interpretacijo.

Zasnova prostora in barve soustvarjajo tudi podobo drugih likov, ki so tesno povezani s protagonistom (strastna Hela in naivna Zofija), hkrati pa tudi podobo mesta pred komunistično revolucijo in po njej, ko izginejo vse barve, ostaja pa samo enolična sivina.

Poleg barv ima v filmu zelo pomembno vlogo še glasba in drugo zvočno ozadje, ki vzpostavlja bodisi nemirno, dekadenco ozračje bodisi deluje pomirjujoče. Predvsem v sekvencah, ki prikazujejo revolucijo na mestnih ulicah, je poudarjeno gibanje in glasno zvočno ozadje, ki vzpostavljata katastrofični občutek divjanja naravnost k propadu tako družbe kot tudi protagonista.

5 Sklep: Poljski in slovenski literarni modernizem na filmskem platnu

V primerjavi z angloameriškim prostorom se je obdobje modernizma v poljski in slovenski literaturi pojavilo kasneje in manj izrazito. Politična nesamostojnost obeh narodov je književnostma do konca prve svetovne vojne nalagala narodotvorne obveznosti, zato se je literarna umetnost šele po prvi vojni v večji meri osredotočila sama nase, se v prid estetiki, eksperimentiranju in podobno odvrnila od mimetičnosti in realizma, vzporedno novim tokovom pa so avtorji v okviru socialnega in socialističnega realizma še vedno ustvarjali tudi družbeno ali politično angažirano literaturo.

V slovenski književnosti po prvi svetovni vojni se je modernizem najprej pojavil v poeziji, šele kasneje v prozi, kjer naj bi vrhunec dosegel v sedemdesetih letih 20. stoletja. Slovenska literarna veda je termin modernizem, vezan na tuje avtorje, prvič omenjala v dvajsetih letih, v navezavi na slovensko literaturo pa ga je uveljavila v osemdesetih letih 20. stoletja. Med vidnejše avtorje modernistične proze prišteva Lojzeta Kovačiča, Vitomila Zupana, Dominika Smoleta, Rudija Šeliga in Dušana Jovanovića.

V poljski literarni vedi se je potreba po uveljavitvi termina modernizem pojavila predvsem z nastopom postmodernizma, pri tem pa so literarni zgodovinarji naleteli na nekatere težave, kajti tradicionalna terminologija je že uporabljala pojem modernizem, in sicer kot sopomenko za *mlado Poljsko*, tj. literarno formacijo obdobja med letoma 1891 in 1918. Sodobnejša literarna zgodovina modernizem uveljavlja v angloameriškem pomenu, torej kot oznako za širše obdobje, književnost *mlade Poljske* pa opredeljuje kot njegovo prvo fazo. Pisatelji, ki so pisali dela z modernističnimi značilnostmi, so Waław Berent, Stanisław Brzozowski, Karol Irzykowski, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Bruno Schulz, Witold Gombrowicz, Tadeusz Peiper, Czesław Miłosz, Tadeusz Różewicz, Miron Białoszewski in Zbigniew Herbert.

Tako poljska kot slovenska filmska umetnost sta v svojih začetkih zgodbe za scenarije pogosto iskali v literarnih delih. Prvi slovenski celovečerni igrani film iz leta 1948, Štiglichev *Na svoji zemlji*, je filmska adaptacija novele Cirila Kosmača. Tudi prvi poljski film, *Povest greha* Antonija Bednarczyka, je filmska priredba, ki temelji na romanu Stefana Żeromskiego in je bila posneta že leta 1911, ko sta na Poljskem, poleg omenjene, nastali še dve filmski priredbi. V sedemdesetih letih 20. stoletja je bilo v celotni filmski produkciji obeh držav približno štirideset

odstotkov filmskih priredb. Od osemdesetih let dalje se je film čedalje redkeje posluževal književnosti. Vendar velja poudariti, da scenariji tudi dandanes temeljijo na literarnih izvirnikih in da adaptacije niso manjvredne od filmov, posnetih po izvirnih scenarijih.

Na podlagi slovenskih modernističnih literarnih del, kolikor jih pač je, so bile posnete tri filmske adaptacije, pri čemer eno literarno predlogo, Kavčičev roman *Pustota*, ni mogoče v celoti opredeliti kot modernistično delo, filmsko adaptacijo Zupanovega romana *Menuet za kitaro* pa je posnel srbski režiser Živojin Pavlović. Slednji je napisal tudi scenarij za adaptacijo romana *Resničnost* najvidnejšega slovenskega modernista Lojzeta Kovačiča, vendar zaradi razpada Jugoslavije film ni bil posnet.

Poljski režiserji so na filmsko platno prenesli deset modernističnih dramskih ali proznih del, od tega kar tri dela Stanisława Ignacyja Witkiewicza in po dve deli Tadeusza Różewicza in Witolda Gombrowicza. Po romanu *Ferdydurke* Gombrowicza je bil posnet film v angleškem jeziku, drugi pa v poljščini.

Glede na omejeno število modernističnih del ni mogoče trditi, da bi bila slovenska literatura tega obdobja bistveno manj zanimiva za filmske ustvarjalce kot je poljska, raziskava pa je pokazala, da se nihče od slovenskih režiserjev ni lotil adaptiranja kakšnega izmed del najvidnejšega modernista Lojzeta Kovačiča in da so tri posnete adaptacije (*Ples v dežju*, *Pustota*, *Nasvidenje v naslednji vojni*) nastale zelo kmalu po izidu literarnega izvirnika. Na podlagi zbranih podatkov je mogoče sklepati, da so dela poljskega modernizma, v primerjavi s slovenskimi, zanimivejša za mlajše generacije režiserjev. Izmed desetih poljskih adaptacij tega obdobja jih je bila polovica posnetih po letu 1990 (*Slovo od jeseni* – 1990, *30 Door Key* – 1991, *Zakon na papirju* – 1993, *Nenasitljivost* – 2003 in *Pornografija* – 2003), torej s precejšnjim zamikom od izida knjige. Podatka, da slovenski mlajši režiserji ne posegajo po modernističnih literarnih izvirnikih, seveda ni mogoče povezati zgolj z domnevnim nezanimanjem za tovrstno literaturo, pač pa gre vzroke iskati širše, denimo v manjši naklonjenosti adaptiranju literature, pričakovanju gledalcev, filmski politiki in pomanjkanju finančnih sredstev.

Slovenski in poljski avtorji književnih del, ki so bila na podlagi določenih kriterijev izbrana za obravnavo v okviru pričujoče raziskave, pripadajo generaciji, rojeni ob koncu 19. stoletja – Witkacy (roj. 1885), Schulz (roj. 1892) – ali v prvi polovici 20. stoletja – Miłosz (roj. 1911), Zupan (roj. 1914), Smole (roj. 1929). Vse avtorje so zaznamovale bodisi prva bodisi druga

svetovna vojna in družbeno-politične spremembe začetka 20. stoletja, kar je vidno tudi v njihovem literarnem opusu. Dela, ki so obravnavana v disertaciji, so bila izdana v razponu skoraj petdesetih let: *Slovo od jeseni* (1927), *Sanatorij Pri klepsidri* (1937), *Dolina Isse* (1955), *Črni dnevi in beli dan* (1958) in *Menuet za kitaro* (1975).

Režiserji filmov, posnetih na podlagi omenjenih literarnih izvirnikov, pripadajo generaciji dvajsetih oziroma tridesetih let 20. stoletja: Has (roj. 1925), Konwicki (roj. 1926), Hladnik (roj. 1929), Pavlović (roj. 1933); mlajši je samo Treliński, ki je rojen leta 1962. V opusu vseh je zaslediti več filmskih priredb, najpogosteje sta se na književna dela opirala Pavlović, ki je od svojih trinajstih celovečernih igranih filmov posnel devet adaptacij, in Has s trinajstimi adaptacijami od skupno štirinajstih posnetih filmov. Hladnik in Pavlović sta filmski prireditelji, ki sta jima nadela drugačen naslov kot ga nosi literarni izvirnik – *Ples v dežju* (1961) in *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980) –, posnela samo nekaj let po izidu romanov. Za razliko pa so obravnavane poljske filmske adaptacije nastale s precejšnjim časovnim zamikom (od skoraj tri do dobrih šest desetletij), in sicer v času, ko so bili književni izvirniki že dodobra uveljavljeni – Has, *Sanatorij Pri klepsidri* (1973), Konwicki, *Dolina Isse* (1982) in Treliński, *Slovo od jeseni* (1990). Vse tri poljske adaptacije tudi ohranjajo izvirni naslov književnega dela.

Povodi za izbiro literarnih del niso izrazito vezani na posebno afiniteto do književnosti obdobja modernizma, ampak so predvsem posledica režiserjeve naklonjenosti posameznemu avtorju ali delu in priporočil. Hladnik je Smoletov roman izbral na priporočilo prijatelja in literarnega zgodovinarja Tarasa Kermaunerja, Pavlović je snemanje filma po romanu *Menuet za kitaro* prevzel na željo avtorja Vitomila Zupana. Konwicki je bil, tako kot Miłosz, rojen v bližini Vilne, zato mu je adaptacija rojakovih spominov na otroštvo, preživeto v litovski pokrajini, predstavljala tudi osebno podoživljanje mladosti. Razen tega ga je k snemanju nagovarjala Miłoszeva družina, z namenom, da bi s filmom domačemu bralstvu približali Miłoszevo delo, ki je bilo zaradi avtorjevega delovanja v izseljeništvu in nenaklonjenosti političnih oblasti do dejstva, da je avtor za svoje delo dobil Nobelovo nagrado za literaturo leta 1980, na Poljskem slabo poznano. Proza Bruna Schulza je bila blizu Hasovi filmski poetiki, poleg tega je režiser izbral Schulzeve kratke zgodbe, ker so mu zaradi domnevne »nefilmskosti« predstavljale poseben izziv. Treliński kot gledališki in operni režiser z Witkacyjem deli navdušenje nad gledališčem in glasbo. V romanu *Slovo od jeseni* ga je v primerjavi z drugimi deli takratnega časa dodatno pritegnila vsebinska, slogovna in formalna inovativnost. Dobrih šestdeset let po izidu romana je zgodbo dodatno moderniziral in posnel prvi poljski postmodernistični film.

Režiserji so v adaptacijah na različne načine poustvarili modernistično razpoloženje in zavest literarnih junakov. V nadaljevanju so zgoščeno prikazani rezultati analiz, ki opredeljujejo filmska izrazna sredstva, s katerimi obravnavane filmske priredbe na platno prenašajo modernistični svet.

Smoletov roman *Črni dnevi in beli dan* prikazuje razdvojenega junaka, ki občuti globoko notranjo praznino, strah pred samoto in nedoločeno hrepenenje, ki zaznamuje njegov vsakdanjik. Ker je pasiven, svojega življenja ne zmore spremeniti, zato se pogosto zateka k sanjarjenju ali zapada v fantazmagorije, ki ga osvobajajo od ujetosti v realni, brezupni čas in prostor.

Razdvojenost slikarja Petra je v Hladnikovi adaptaciji *Ples v dežju* neposredno poustvarjena z glasom iz *offa*, ki ubeseduje protagonistove neurejene misli in hrepenenja. Monologi so bodisi identični bodisi nekoliko prirejeni samogovori iz literarnega izvirnika. Melanholično in pesimistično vzdušje v mestu je vzpostavljeno skozi sivo in pogosto deževno podobo ulic, temačnost, zanikrnost gostiln in sob ter s pomočjo zvokov. Pogosto je slišati monotono šumenje dežja, pretakanje vode, razbijanje kozarcev in druge nenavadne zvoke. Grozeče lajanje psov sredi noči in skovikanje sove ob mraku ustvarjata neprijetno ozračje ali celo slutnjo nečesa tragičnega. Junaku je poleg javnega neprijazen tudi intimni prostor, prehodna soba, v kateri nima svoje zasebnosti, saj ga nadzira skrivnostni lik gospoda Antona. Pred nevzdržnostjo zunanje resničnosti se junak zateka v sanjarjenje. Prehodi med realnim svetom in podobami iz zavesti so v filmski adaptaciji tekoči, posneti v enem kadru (ali kontinuiteti kadrov), na način, ki je lasten pravim sanjam. V nekem trenutku junak leži v postelji, takoj nato vstane in se skozi vrata sprehodi v drug svet. Realnost in sanje se prepletajo, da gledalec, tako kot bralec romana, mestoma ni več popolnoma prepričan, v katerem svetu se odvija dogajanje. Kontrast med neprijazno realnostjo in idiličnostjo sanjskega sveta je vzpostavljen s soočenjem zaprtega (mesto, realnost) in odprtega (podeželje, sanje) prostora ali pa pustih podob ulic z gnečo neprijaznih ljudi, v nasprotju s sončno podobo mesta s prijaznimi obrazi, kot jo doživi Maruša med sanjarjenjem o pomerjanju čudovite obleke. Petrovo stanje je v primerjavi z Marušo, ki vsaj v svoji zavesti doživi lepšo podobo sveta, brezupnejše. Slikar tudi v sanjah, tako kot v literarnem izvirniku, ostaja v mestnem prostoru, kjer brezuspešno lovi svoje hrepenenje. »Nedosežna zvezda« je v filmski adaptaciji konkretizirana z žensko podobo, ki ostaja nedosegljiva, skrita za zaveso, skozi katero se Peter ne more prebiti. Ponavljajoči se motiv

zaljubljenega para je mogoče interpretirati kot vizualizacijo želje po srečnem življenju. Fant in dekle, ki s svojo podobo nakazujeta, da nista del tega mesta, se v bližini junakov pojavljata v trenutkih, ko najbolj hrepenijo. Onadva sta srečna in neodvisna od prostora, s tem pa še toliko bolj poudarjata nezavidljiv položaj junakov (predvsem Petra in Maruše), ki so zaradi svoje pasivnosti ujeti v prostor in življenje, v katerem se ne počutijo dobro. V primerjavi z literarnim izvirnikom je v adaptaciji poudarjen lik gospoda Antona, ki dobi nenavadno podobo, znano iz nemških ekspresionističnih filmov, s čimer v filmsko zgodbo vnaša nemir. Anton je nenavaden lik; skoraj v vsakem trenutku se zdi, da ostali junaki pred njim niso varni. Takšen občutek stopnjujejo detajli, na katere se osredotoča kamera (britvica, ura z okostnjakoma), in njegove dvoumne izjave. Čeprav gledalca posamezne sekvence, še posebej tista v Petrovi sobi, ko gospod Anton prebudi Marušo, s filmskimi izraznimi sredstvi napeljujejo na misel, da bo Anton Marušo umoril (Antonove besede, pogled na Marušo iz zgornjega snemalnega kota, nato pogled iz ptičje perspektive na celotno sobo in Antona, ki se sklanja nad Marušo, Antonove grozeče roke, detajl na britvico, ki v naslednjem posnetku izgine, detajl na Marušin vrat itd.), se to ne zgodi. Prav tako Anton ne umori Petra, čeprav spet vse kaže na to. Kdo je torej Anton, zakaj je vedno ob Petru, nikoli pa ne uresniči svojih »groženj«? Psihoanalitična interpretacija (Vrdlovec) ponuja razlago, da gre za Petrov alter ego, temno stran njegovega nezavednega, ki ga napeljuje na zla dejanja. Zgodovinsko védenje o totalitarnih sistemih pa napeljuje na interpretacijo, da je gospod Anton aluzija na špiclja, ki budno spremlja vsak korak sumljivega (pol)umetnika in nezadovoljneža, slikarja Petra.

Življenje protagonista v romanu *Menuet za kitaro* Vitomila Zupana je močno zaznamovano s partizansko izkušnjo. Trideset let po končani vojni njegove spomine okrepi srečanje z nekdanjim sovražnikom. Med pogovori z njim prehaja v zavest, kjer skozi prepletanje notranjih monologov, razmišljanj in pripovedi o konkretnih dogodkih podoživlja preteklost. O vojni, življenju, človeku in njegovih dejanjih ne razmišlja enostransko, ampak iz različnih zornih kotov.

Filmska adaptacija romana, ki jo je režiser Živojin Pavlović naslovil z *Nasvidenje v naslednji vojni*, že na začetku vzpostavlja dvojno prostorsko in časovno perspektivo. Jakob Bergant se sicer nahaja v španskem letovišču, vendar je v njegovih mislih intenzivno prisoten spomin na slovenske vasi in gozdove, kjer se je boril kot partizan. Spomine in razmišljanja izraža neposredno, skozi dialoge z Nemcem Bitterjem, ti pogovori pa se pogosto prelevijo v spominske sekvence, ki prikazujejo dogajanje izpred tridesetih let: kader se v velikem planu

približa Bergantovemu razmišljujočemu obrazu, nato pa se slika z montažnim rezom preseli v čas med vojno. Prehode med realnostjo in spominom poleg pogovorov sprožajo tudi detajli, predvsem Bergantov vojni spominek (vžigalnik v obliki bombe), glasbeni motivi, ogled bikoborb in podobno. Bergant v zavesti zelo intenzivno podoživlja nenavadno smrt prijatelja Antona. V tem spominu ni prisotnih zvokov iz realnega dogajalnega prostora (vpitja vojakov, streljanja), ampak celotno zvočno kuliso zavzame melodija *Tanga*. Pred gledalčevimi očmi se vedno znova odvijajo enaki kadri, ki so deloma zamegljeni; izmenjujejo se prizori mrtvega Antona, vojakov in osuplega Berka. Glasbeni motiv *Tanga* spremlja tudi druge ključne dogodke v Bergantovem spominu na vojno, kot je na primer podoživljanje hajke, v kateri čas izgubi svoj pomen. V dolgi, neprekinjeni sekvenci se izmenjujejo zamegljeni kadri, slišati je le glasbo, ne pa tudi pogovorov partizanov ali kakršnihkoli drugih zvokov, gibanje je upočasnjeno, svetloba se menjava, Berku pa se pred očmi vrstijo nenavadne podobe. Smrt soborcev in sovražnikov, ki ji je bil Berk pogosto priča, je Pavlović upodobil v naturalistično zasnovanih kadrih. Mrtev človek leži v blatu poleg mrtvega konja, mesar zaklanemu govedu odstranjuje črevesje, kmalu zatem pa je Berk priča prizoru, ko umirajočemu vojaku črevesje sili iz razparanega trebuha. Bergant ob takšnih spominih ugotavlja, da je človek v smrti enak drugim živim bitjem, sicer pa je slabši kot žival, kajti ne le da se kolje med sabo, temveč ubija tudi nedolžne in nemočne. Podoba umrlih vojakov bo, kot bralec izve iz romana, Berganta spremljala celo življenje. Adaptacija to dejstvo vizualizira v sekvenci, ko se Bergant sprehodi pod pomolom, kjer se nahajajo vsi ljudje, ki jih je v vojni videl umreti. Protagonist jih sicer ne opazi, vendar so vedno z njim, tudi na dopustu v Španiji, v prav takšni podobi, kot jih je videl nazadnje med vojno.

Zgodbe iz Schulzeve zbirke *Sanatorij Pri klepsidri* z uporabo zapletenega jezika, številnih metafor in poetičnih opisov fragmentarno opisujejo spomine na junakovo otroštvo. Nenavadni spomini se mešajo s sanjskim svetom in fantastičnimi dogodki, kjer se liki lahko spremenijo v živali ali živijo tudi po svoji smrti. Čas je v zgodbah obravnavan kot nekaj nadčloveškega, nedotakljivega, subjektivnega in relativnega; to je sanjski čas, kamor se junak zateka pred realnostjo in v katerem želi prodreti do globin obstajanja.

Wojciech Jerzy Has je v filmski adaptaciji *Sanatorija Pri klepsidri* s pomočjo močnih avdiovizualnih podob vzpostavil sanjski svet, hkrati pa vizualiziral relativnost časa, prikazanega v literarnem izvirniku. Tri časovna obdobja Jožefovega fantastičnega sveta (otročstvo, mladost in junakova odrasla doba), pa tudi junakovo prehajanje iz realnega v sanjski prostor in v onostranstvo so v filmu upodobljeni s pomočjo igre, scenografije, mizanscenskih

detajlov, barv in prehajanja med sekvencami. Način igre Jana Nowickega (Jožef) in tudi odnos drugih likov do njega signalizirajo, v katerem življenjskem obdobju se junak nahaja. Poleg tega tri različne kronotope razlikujejo scenografija in barve: medtem ko je podoba sveta Jožefove mladosti bolj ali manj vsakdanja, scenografija sanjskega sveta buhti v barvah in številčnosti predmetov, da prostor deluje surrealistično. V nasprotju s tem je kronotop onostranstva pust, predmeti razpadajo, prepleteni so s pajčevinami, prevladuje monotona sivkasto zelena barva. Prehajanje med posameznimi časovnimi in prostorskimi kategorijami je tekoče, hkrati pa nelogično, saj temelji na sanjskih zakonitostih. Junak lahko v drugo časovno dimenzijo preide na primer pod posteljo ali pa med dremanjem na odvijajoči se preprogi. Dejstvo, da je čas v tem območju nepomemben, poleg nekaterih dialogov poudarjajo nedelujoče ure, ki so del scenografije, vendar jih filmska slika ne poudarja namerno, v detajlih, ampak jih samo pokaže kot del celotnega kadra, zaznavo pa prepušča gledalcu. Na splošno relativnost časa v prikazanem svetu opozarja na primer začetna sekvenca s ptico. Zdi se, da ptica leti po brezmejnem nebu, da se kamera oziroma tisti, ki ptico opazuje, nahaja v popolnoma odprtem prostoru, takoj nato pa je gledalec opozorjen na varljivost zaznave. Kamera se oddalji od ptice in v kadru se pojavi okno vlaka. Izkaže se, da pogled kamere ni bil »svoboden«, nasprotno, ne samo da je kamera oziroma pripovedovalec »ujet« v vlaku, ujet je v vlaku mrtvecev. Za razliko od literarnega izvirnika je v filmski adaptaciji močno poudarjena judovska tematika. Bruno Schulz v zgodbah sicer posredno nakazuje na naraščujočo nestrpnost do Judov, Has pa je to tematiko stopnjeval in s tem nenazadnje opozoril na usodo pisatelja, ki je bil prisiljen na selitev v geto ter je končal pod streli nemškega vojaka. Tematiziranje holokavsta v filmu ni neposredno omenjeno, je pa zato prikazano z močno delujočimi filmskimi podobami, v katerih liki, detajli, zvok, barve, scenografija in kontrasti z živim svetom opozarjajo na katastrofalen zgodovinski dogodek. Tematiko holokavsta vzpostavlja že uvodna sekvenca. Statičnost ljudi na vlaku, ki jih preko detajlov lahko identificiramo kot Jude, zvočno ozadje in razmetani predmeti gledalca napeljujejo na misel, da gre za transportni vlak v koncentracijsko taborišče. Že tako grozljiva sekvenca gledalca dodatno pretrese, ko ugotovi, da ne gre za transport v taborišče, ampak iz njega, torej so ljudje že mrtvi, zločin je storjen. Na katastrofo, ki čaka Jude, opozarjajo tudi nekatere druge sekvence: zasnova mizanscene (»zadnja večerja« za omizjem, postavljenim na ulici), ljudje, ki bežijo pred neznanim preganjalcem, soočenje treh podobnih sekvenc barantanja Judov v trgovini, v katerih barve, scenografija, gibanje in zvok nakazujejo na postopen propad njihove kulture. Kljub temu da gre za močno sporočilne avdiovizualne podobe, jih kamera oziroma pripovedovalec prikazujeta dovolj nevtrarno (brez zoomov, izpostavljanja detajlov,

poudarjanja tematike v jezikovnem segmentu), da je od gledalca odvisno, če bo prepoznal tematiko.

Roman *Dolina Isse* Czesława Miłosza je literarna avtobiografija, v kateri odrasel pripovedovalec skozi poetične opise niza spomine na otroštvo, ki ga je preživel v skrivnostni litovski pokrajini, dolini reke Isse. To je območje, ki ga zgodovinski dogodki večinoma zaobidejo, kjer živijo posebni ljudje, ki ohranjajo starodavna verovanja, in številna nadnaravna bitja. Pripovedovalec v nelinearnem zaporedju opisuje posamezne pripetljaje, ki so zaznamovali odraščanje malega Tomasza in ga spodbujali k razmišljanju o bivanjskih, ontoloških, religioznih in drugih vprašanjih.

Filmska adaptacija *Doline Isse* Tadeusza Konwicega v primerjavi s književnim izvirnikom poudarja avtobiografsko naravo pripovedi. S sekvencami deklamiranja Miłoszeve poezije se režiser v filmu neposredno navezuje na avtorja romana, hkrati pa predstavlja dodatno časovno in prostorsko plast, s katerima poudarja perspektivo zrelega pripovedovalca, ki se iz tujega velemesta spominja litovske pokrajine, kjer je preživel otroštvo. V enem izmed kadrov je v objektivu kamere, ki snema na ulici, vidna podoba režiserja. S to avtotematsko potezo Konwicki opozarja na svojo prisotnost, kajti tudi on je svoje otroštvo preživel v Litvi, in na dejstvo, da gre v filmu pravzaprav za dvojno interpretacijo oziroma dvojni spomin na pokrajino otroštva. Podoba velemesta, iz katerega je, razen reke, izrinjena narava in kjer liki niso del prostora, ampak so postavljeni v ospredje, velemesto pa deluje le kot kulisa, vzpostavlja kontrast z litovsko pokrajino, upodobljeno bodisi skozi panoramske posnetke bodisi skozi detajle narave. Dolina ob reki Issi je prikazana v mistični podobi, skozi temačne ali zamegljene kadre, v katerih se posamezni liki pojavljajo le za nekaj trenutkov, s tem pa vzpostavljajo skrivnostnost, ki je podkrepljena tudi z zvočno kuliso. Liki, kot je hudič, dobijo realno podobo, vendar se po izgledu in obnašanju ločijo od drugih junakov, mestoma pa se hudič sploh ne pojavi v kadru. Na njegovo prisotnost ali pa prisotnost duhov (na primer duha mrtve Magdalene) lahko gledalec sklepa iz obnašanja drugih likov oziroma živali ter zvočne podlage. Dolina reke Isse je prepletena z vraževerji. Pripovedovalec v zavesti pogosto obnavlja spomine nanje, tako da se prikaz kakšnega izmed običajev (*andrzejki*), z minimalno razliko v vizualni podobi (tolikšno, kot jo je pričakovati ob ponovnem premlevanju preteklih dogodkov), ponovi dvakrat. Večkrat se ponovijo tudi sekvence, ki so pripovedovalca najverjetneje močno čustveno zaznamovale, kot na primer vrnitev mame. Spomin na najzgodnejše obdobje, ko je bila mama še prisotna, je v filmski sliki idealiziran s prevlado bele barve, prijetne svetlobe v prostoru, domačnega

vzdušja, veselja in idilične glasbe. Med odraščanjem se junak sooča s posameznimi resnejšimi vprašanji o življenju in religiji. Domčevo preizkušanje Boga in njegovega obstoja je v adaptaciji prikazano v skladu z romanesknim opisom, skozi Domčevo podobo in način igre pa sta poudarjeni drznost in provokativnost njegovih dejanj. Ko ustreli psa, da bi spodbudil božjo jezo, svoj dvom pove naravnost v kamero, kot bi zabrusil Bogu v obraz. To in podobne sekvence nenadoma prekine montažni rez, tako da dejanje ostane nedokončano in nedorečeno, s tem pa pušča odprte možnosti za interpretacijo o posledicah provokacij. Detajli, ki se pojavljajo v nekaterih sekvencah, izpostavljajo dvoumnost in potencialno večpomenskost, s čimer gledalcu ponujajo različne možnosti interpretacije. Eden takšnih je polž, ki ga Tomasz ob babičinem umiranju ves čas nosi na dlani in lahko simbolizira bodisi babičino počasno umiranje bodisi njeno ponovno življenje na drugem svetu.

Roman *Slovo od jeseni* Stanisława Ignacyja Witkiewicza prikazuje notranje razdvojenega junaka, ki v času propadanja nekdanjih vrednot ne najde svojega metafizičnega smisla. Zadovoljitev išče v filozofskih razglabljanjih, seksualnih užitkih in drogi, kar pa mu zagotavlja le trenutno pomiritev. Sluti, da prihajajoča, kolektivistična družbeno-politična ureditev individualistom, kot je on, ne prinaša nič dobrega, zato sklene narediti samomor.

Filmska adaptacija dela *Slovo od jeseni*, ki jo je s svojo ekipo posnel Mariusz Trelński, tako kot literarni izvirnik, v središče postavlja junaka in njegovo notranjo praznino. Poleg tega poudarja dekadentsko in katastrofično vzdušje ter v zgodbo z dokumentarnim okvirjem umešča tudi avtorja romana. Sekvence si sledijo hitro, prepletene so z glasbo, v njih je veliko gibanja, zaradi česar gledalec dobiva vtis, kot da filmske podobe drvijo proti katastrofi, ki jo napoveduje že literarni izvirnik. Film tok zavesti in Atanazyjeve notranje boje vzpostavlja z mizanscenskimi zasnovami kadrov, barvami, posameznimi detajli in glasbo. Junakova notranja nestabilnost se na primer na zunaj izraža v nemirnem gibanju, ki je v kontrastu z mirno okolico, z mimiko, pa tudi v nevihtah, ki divjajo med najbolj napetimi situacijami, v katerih se znajde junak. Notranje spremembe protagonista nakazujejo detajli kot je uhan v ušesu, ki ga je mogoče razlagati kot zunanji znak storjenega greha ali očitkov vesti. Romaneske notranje monologe v filmu prav tako nadomeščajo mnogopomenski detajli (na primer metulj in mravlja v kadru pred Atanazyjevim dvobojem), pri čemer je od gledalca odvisno, če takšno simboliko tudi zazna. Neposredno so Atanazyjevi dvomi izraženi skozi jezikovni segment, z dialogi. Prostor in barve v filmu v veliki meri izražajo značaj junakov in njihovo notranje počutje, glasba pa povezuje posamezne sekvence ter v sozvočju s filmsko sliko ustvarja dekadentsko atmosfero.

Avtobiografskost se pojavi v več obravnavanih delih: Zupan opisuje svojo vojno izkušnjo, Miłosz otroštvo, pri Schulzu in Witkacyju se pojavljajo motivi iz njunega življenja. Tudi filmske adaptacije biografski značaj v veliki meri ohranjajo oziroma ga celo dodajajo. Treliński je v filmski adaptaciji *Slovesa od jeseni* zgodbi dodal dokumentarni okvir, v katerem navede nekaj informacij o Witkacyju. Has je v filmu *Sanatorij Pri klepsidri* tematiziral holokavst in s tem posredno tudi način Schulzeve smrti. Konwicki je v adaptaciji *Doline Isse* dodal deklamacije Miłoszeve poezije in tako poudaril, da gre za pisateljevo biografijo, hkrati pa je opozoril tudi na svojo prisotnost. Pavlovičev *Nasvidenje v naslednji vojni* ohranja biografske motive romana, vendar izrecno nanje ne opozarja. Hladnikov *Ples v dežju* temelji na literarnem izvirniku brez izrazitih avtobiografskih elementov, zato tudi v filmu niso prisotni, se pa v filmu pojavi zanimiv »detajl«, namreč v enem od kadrov kot statist sodeluje avtor romana.

Nekatera od obravnavanih literarnih del dodatno razbijajo že tako precej nelinearno zgodbo z vmesnimi informacijami, citati ali opombami (Zupan, Miłosz, Witkacy), jim dodajajo predgovore (Zupan in Witkacy uvodoma pojasnjujeta dejstva, povezana z romanom) in se neposredno obračajo na bralca (Miłosz, Schulz, Witkacy). Nekateri režiserji so v adaptacijah ohranili »odavtorske« prijeme. Zlasti Konwicki, ki tematizira ustvarjanje filma, se v njem pojavi kot režiser, poleg tega pa igralci mestoma gledajo neposredno v kamero in s tem razbijajo načelo prisotnosti kamere kot nevtralnega opazovalca. Treliński z biografskim uvodom in zaključkom signalizira povezanost filma z literarnim izvirnikom in s tem tudi avtotematizira filmsko adaptacijo.

Posamezni režiserji v filmih ohranjajo fokus na prikazovanju notranjega sveta junakov, vendar se skozi avdiovizualne podobe osredotočajo oziroma poudarjajo tiste komponente, ki so blizu njihovi filmski poetiki. Has se tako na primer najintenzivneje posveča kategoriji časa, Treliński slika dekadenco ozračje v družbi pred komunistično revolucijo in pri tem uporablja veliko gibanja in glasbe, Konwicki se osredotoča na prikaz zgodbe kot pisateljevih spominov, Hladnik v prvi vrsti slika melanholično vzdušje v mestu, kjer je ujet pasiven junak, Pavlovič v naturalističnih kadrih prikazuje grozote vojne, pri tem pa ohranja junakov subjektivni pogled. O opazni razliki med poljskimi in slovenskimi režiserji v drznosti pri adaptiranju modernističnih literarnih del ni mogoče govoriti objektivno. Zdi se, da so poljski režiserji pogumnejši pri izbiri literarnih izvirnikov, tudi mlajše generacije režiserjev posegajo po kanonskih delih, pri izvedbi pa prikazujejo zanimive rešitve prenosa književnega dela na

filmsko platno. Poleg tega je pregled filmskih priredb po posameznih avtorjih (tudi izven modernizma) pokazal, da se poljski režiserji vedno znova lotevajo adaptiranja pomembnejših del, tako so nekateri romani in kratke zgodbe doživeli kar po dve ali celo tri filmske adaptacije.

Obravnavani filmi, še posebej *Ples v dežju*, *Sanatorij Pri klepsidri* in *Slovo od jeseni*, so v času nastanka prinašali določen odklon od tedanjih filmskih praks in so bili zato pogosto slabše sprejeti pri gledalcih in kritiki. Med njimi vsekakor velja izpostaviti delo Wojciecha Jerzyja Hasa, ki je presenetil že z izbiro izrazito »nefilmske« literarne predloge, Schulzevih kratkih zgodb, nato pa z inovativnimi in bogatimi filmskimi podobami, skozi katere je poustvaril fantastično atmosfero literarnega izvirnika ter ji dodal aktualno problematiko. Zanimiv pristop do adaptiranja Witkacyjevega romana je izbral Trelínski, sicer operni režiser, ki je dekadentsko vzdušje v družbi, ki drvi v prepad, v veliki meri prikazal z glasbo.

Tako literarni izvirniki kot filmske adaptacije se navezujejo na družbeno-politično realnost in izražajo določeno mero kritičnosti. Smole opisuje notranjo praznino posameznika oziroma nesojenega umetnika, Hladnik poudarja družbeno izmozganost in melanholijo, ki jo je konec petdesetih let po vrnitvi iz Pariza doživel v Ljubljani. Zupan in Pavlović tematizirata problematiko vojne in političnih sistemov, Miłosz in Konwicki pa prikažeta problematiko nacionalnih konfliktov, ki so se pojavili na demografsko mešanem območju Litve. Podobno Witkacy in za njim Trelínski kritično opisujeta nivelistično oziroma komunistično revolucijo. Pri vseh treh poljskih literarnih in filmskih delih je bolj ali manj prisotna tematika, vezana na usodo Judov. Schulz v svojih zgodbah nakazuje na naraščujočo nestrpnost do judovskega prebivalstva, Has pa v adaptaciji tematiko antisemitizma izpostavi v filmskih podobah z močnim učinkom na gledalca. Trelínski pokaže stereotipno podobo Judov, katerih glavna skrb je denar, hkrati pa so tudi izjemno inteligentni in premeteni. V filmu Konwickega so prikazani v mistični podobi kot zdravilci duš, katerih verodostojnost pa je vprašljiva.

Obravnavana prozna in filmska dela so v času nastanka pomenila precejšnjo novost, zato so pri kritiki in gledalcih pogosto naletela na neodobravanje. Smoletovemu romanu *Črni dnevi in beli dan* so kritiki sicer priznavali dober slog, vendar pa jih je motila čustvena praznina junakov in pomanjkanje idej, ki bi bodrile socialistično zavest. Hladnikov film *Ples v dežju* je na premieri doživel ogorčenje, kajti pesimističnost, osredotočenost na formo in pomanjkanje vsebine ter ideološke usmerjenosti je bila za gledalce, ki so od filma pričakovali predvsem zabavo in spodbudo, zelo negativno presenečenje. Zupanov roman in Pavlovićeva filmska adaptacija sta

naletela na slab odziv, ker sta vojno prikazala relativno nepristransko, s tem pa zmanjšala pomen narodnoosvobodilnega boja in negativno podobo sovražnika. Precej odklonilno recepcijo so doživele tudi Schulzeve zgodbe, ki so bile za takratne bralce večinoma prevelika formalna in vsebinska novost. Hasova filmska adaptacija njegovih zgodb je bila v tujini sicer dobro sprejeta, na Poljskem pa je zaradi političnih pritiskov doživela kritike, saj naj bi avtor pretiraval pri scenografiji in teatralnosti, poleg tega pa so mu očitali dodajanje problematike holokavsta v Schulzeve zgodbe. Miłoszew roman je bil zaradi pisateljeve nezaželenosti pri oblasteh na Poljskem legalno izdan šele leta 1981. Witkacyjevo *Slovo od jeseni* je bilo ob izidu označeno kot neumetniško delo s slabim slogom in zgradbo. Samo filmska adaptacija Trelińskiego je bila – sicer več kot šestdeset let po izidu romana – že takoj po premieri sprejeta pozitivno, celo z navdušenjem tako na tujih filmskih festivalih kot na Poljskem.

Obravnavana filmska dela skozi avdiovizualne podobe na sebi lasten način izražajo modernistični duh literarnega izvirnika. Filmi ne podajajo zaključenih sekvenc, ampak z različnimi izraznimi sredstvi prinašajo večplastne podobe, ki gledalcu pri interpretaciji dajejo veliko svobode in prinašajo bogate estetske vtise. Na platnu ni prikazana samo fizična pojava junakov, ampak se filmske priredbe v veliki meri osredotočajo na notranjost likov, zlasti protagonistov, in je ne prikazujejo samo neposredno skozi dialog, temveč tudi skozi mnogopomenske vizualne podobe. Tovrstni filmi se zato obračajo na zahtevnejšega gledalca, tako kot njihovi modernistični literarni izvirniki. Obravnavana dela so bila ob nastanku večinoma odklonilno sprejeta, danes pa jih uvrščamo med dela literarnega kanona oziroma med filmske mojstrovine.

6 Povzetek

Disertacija z naslovom *Poljski in slovenski literarni kanon obdobja modernizma v filmski adaptaciji* preučuje problematiko prenosa književnih del na filmsko platno. Osredotoča se na modernistično literaturo, ki fikcijski svet v veliki meri prikazuje skozi zavest junakov in zaradi svoje antimimetične narave režiserjem predstavlja velik izziv. Razen tega filmske adaptacije v primerjavi s književnim izvirnikom pogosto veljajo za umetniško manjvredne, saj je prisotno prepričanje, da literarna pripoved bralcu odpira široke možnosti interpretiranja, filmska podoba pa je zaradi svoje vizualne pojavnosti dokončna, s čimer omejuje gledalčevo domišljijo. V raziskavi so analizirana in interpretirana izbrana literarna in filmska dela visoke estetske vrednosti, ki ohranjajo subjektivni modernistični pogled, gledalcu ponujajo odprte in mnogopomenske filmske podobe ter omogočajo vzpostavitev individualnih interpretacij. S tem potrjuje tezo, da filmska umetnost na platnu lahko uspešno prikazuje notranji svet modernističnega junaka.

V prvem delu disertacije je opisana uporabljena metodologija. Preučevanje izhaja iz recepcijske estetike, ki temelji na dejstvu, da je sprejemanje umetniškega dela oziroma estetsko izkustvo odvisno od bralčevega ali gledalčevega vnaprejšnjega vedenja oziroma horizonta pričakovanja. Ta dejavnik je še posebej izrazit pri filmski adaptaciji, kjer ima poznavanje literarnega izvirnika lahko velik vpliv na gledanje filma. Ker je recepcija torej odvisna od individualnih izkušenj in pričakovanj vsakega sprejemnika, umetniško delo pa večplastno, sta analiza in interpretacija takšnega dela vedno tudi subjektivni in nista dokončni.

Metoda analize proznih del temelji na troravninski koncepciji pripovedi (zgodba – pripoved – pripovedovanje), ki jo je razvila moderna naratologija. Preučevanje vsakokratnega dela se osredotoča na tiste naratološke strategije, ki so v posameznem delu najizrazitejše za prikaz modernističnega junaka. Največkrat gre za preučevanje pripovedne perspektive (fokalizacijo), junaka in načinov prezentacije njegovega notranjega sveta ter preučevanje prostora in časa oziroma kronotopa po Bahtinu.

Pred predstavitev metode analize filmskih del je podan zgodovinski pregled preučevanja filma in adaptacij, ki izpostavlja dejstvo, da so bile filmske priredbe v preteklosti največkrat preučevane v tesni navezavi na literarni izvirnik, torej v okviru koncepta zvestobe in

nezvestobe. V slovenskem prostoru je metodo primerjanja in vzpostavljanja tipologij adaptacij uporabljal Stanko Šimenc. Novejše raziskave – mednje sodita deli Barbare Zorman in Matevža Rudolfa – se tovrstnemu primerjanju izogibajo in filmske adaptacije preučujejo na podlagi metodološkega pluralizma.

Konceptu zvestobe in nezvestobe se izogiba tudi pričujoča raziskava, zato so filmske priredbe obravnavane kot avtonomna umetniška dela in analizirane neodvisno od njihovih literarnih izvirnikov, vendar pa je pri tem upoštevano dejstvo, da preučevanje temelji na predhodnem dobrem poznavanju literarnega izvirnika, kar ima določen vpliv na recepcijo. Na podlagi antropološko-morfološke metode analize filma je v adaptacijah analizirana predstavitev modernističnega junaka in njegovega notranjega sveta. Pri tem se analize večinoma usmerjajo na kategorije junaka, prostora, časa, slike in zvoka.

V naslednjem poglavju je najprej opredeljen pojem *literarni modernizem*, ki se je v okviru poljske in slovenske literature, v primerjavi z angloameriškim, razvil z zamikom in z nekaterimi posebnostmi. V nadaljevanju pa so na podlagi literarnozgodovinskih razprav navedeni predstavniki modernističnega literarnega kanona obeh književnosti.

Pregled tradicije filmskih adaptacij opozarja na dejstvo, da sta se tako poljski kot slovenski film v preteklosti v veliki meri opirala na književnost. Poljski in slovenski režiserji so po literarnih zgodbah najpogosteje posegali v sedemdesetih letih 20. stoletja, ko je približno štirideset odstotkov scenarijev posamezne nacionalne filmske produkcije temeljilo na literarnih izvirnikih. Po letu 1980 se je število adaptacij postopoma zmanjševalo v prid filmom, posnetim po izvirnih scenarijih.

V nadaljevanju disertacije je pozornost namenjena filmskim priredbam, posnetim po modernističnih literarnih delih, pri čemer je bilo ugotovljeno, da je bil slovenski modernizem na filmskem platnu predstavljen samo s tremi adaptacijami, poljski pa z desetimi. Na podlagi formalno-estetskih meril, ki raziskavo omejujejo na celovečerne igrane filme, posnete v poljskem ali slovenskem jeziku, in na podlagi scenarija, ki temelji na zgodbi proznega modernističnega dela, uvrščenega v literarni kanon, je bilo za analizo izbranih pet literarnih in filmskih del: slovenska romana *Črni dnevi in beli dan* (Dominik Smole), *Menuet za kitaro* (Vitomil Zupan) in njuni filmski adaptaciji *Ples v dežju* (Boštjan Hladnik), *Nasvidenje v naslednji vojni* (Živojin Pavlović) ter poljske zgodbe iz zbirke *Sanatorij Pri klepsidri* (Bruno

Schulz), romana *Dolina Isse* (Czesław Miłosz) in *Slovo od jeseni* (Stanisław Ignacy Witkiewicz) ter njihove istoimenske filmske adaptacije režiserjev Wojciecha Jerzyja Hasa, Tadeusza Konwickega in Mariusza Trelińskiego.

Ugotovitve analiz so povzete v sintezi, ki odgovarja na vprašanje, na kakšne načine režiserji obravnavanih adaptacij na filmskem platnu prikazujejo stanja junakove zavesti, kakšne so posebnosti obravnavanih del in kako so bila sprejeta pri bralcih oziroma gledalcih.

Na vizualni ravni se filmski ustvarjalci najpogosteje izražajo s scenografsko zasnovo, detajli, ki vzpostavljajo večpomenskost, barvami, različnimi stopnjami izostritve filmske slike (presvetljena slika, difuzna svetloba), gibanjem kamere in mizansceno. Skozi zvočno plast je notranje doživljanje likov poustvarjeno z glasbo, zvoki ali njihovo odsotnostjo, dialogi, monologi in glasom *iz offa*. S podaljšanimi ali skrajšanimi montažnimi rezi, dolgimi kader-sekvencami, kršenjem časovne in prostorske logike, načinom igre in podobno pa filmski ustvarjalci dodatno vzpostavljajo subjektivni in fragmentarni modernistični pogled na svet.

V analiziranih delih je prisotna družbeno-politična tematika, ki se navezuje na krizo posameznika v družbi, drugo svetovno vojno, komunistično politično ureditev, antisemitizem in holokavst ali na nacionalni konflikt v etnično mešanem območju. Zaradi bolj ali manj neposredne kritičnosti zoper oblast, perečih zgodovinskih vprašanj ali domnevne skromne estetske vrednosti so bila obravnavana dela (z izjemo filma *Slovo od jeseni* Mariusza Trelińskiego, ki je bil posnet leta 1990) v času nastanka sprejeta z neodobravanjem in večinoma zavrnjena. Kasnejša kritika je v njih prepoznala vsebinsko, slogovno in formalno odličnost, zato jih dandanes uvrščamo med dela literarnega kanona oziroma med filmske mojstrovine.

Ključne besede: poljski literarni modernizem, slovenski literarni modernizem, filmska adaptacija, recepcijska estetika, naratologija, morfološko-antropološka analiza filma, Dominik Smole, Vitomil Zupan, Bruno Schulz, Czesław Miłosz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Boštjan Hladnik, Živojin Pavlović, Wojciech Jerzy Has, Tadeusz Konwicki, Mariusz Treliński

7 Abstract

The dissertation entitled "The Polish and Slovenian Literary Canon from the Period of Modernism as Film Adaptation" studies the problem of transferring literary works onto the screen. It focuses on modern literature, which shows the fictional world mostly through the consciousness of heroes and is, due to its non-mimetic nature, a difficult challenge for directors. In addition, compared to their literary original, film adaptations are often regarded as inferior in terms of art, as there is a belief that the literary narration opens a wide range of possible interpretations to the reader, while the film version is final due to its visual appearance, thus limiting the viewer's imagination. The research behind this dissertation encompasses the analysis and interpretation of selected literary and film works of high aesthetic value, which maintain a subjective modernistic view, offer open and ambiguous film images, and facilitate the formation of individual interpretations. This confirms the thesis that the art of film on screen can successfully show the inner world of a modernistic hero.

The first part of this dissertation includes definitions of methodology. The study stems from receptive aesthetics, which is based on the fact that the perception of an artistic work or an aesthetic experience depends on the reader's or viewer's knowledge and horizon of expectations beforehand. This factor is especially distinct in film adaptations, where knowing the literary original can have a significant influence on the perception of the film. As the reception, therefore, depends on each person's individual experiences and expectations, and artistic work is multi-layered, the analysis and interpretation of such work is always subjective and not final.

The analysis method of prose work is based on a three-level conception of narration (story – narration – story telling), developed by modern narratology. The study of every work is focused on those narratological strategies which are most explicit when showing the modernistic hero in an individual work. In most cases, this is the study of the narrative perspective (focalization), the hero and the manners of presenting the hero's inner world, and the study of space and time, or chronotope according to Bahtin.

Before the presentation of the film work method of analysis, a historical overview of film and adaptation studies is included, pointing out the fact that, in the past, film adaptations were mostly studied in close connection to the literary original, thus according to the loyalty and

disloyalty concept. In Slovenia, the method of comparing and establishing adaptation typologies was used by Stanko Šimenc. More recent studies, such as Barbara Zorman's and Matej Rudolf's work, avoid this type of comparison, and study film adaptations on the basis of methodological pluralism.

The loyalty and disloyalty concept is also avoided in the present research, and therefore film adaptations are regarded as autonomous artistic work and analyzed independently from their literary originals, considering the fact, however, that the study is based on a good knowledge of the literary work, which has a certain influence on the reception. Based on the anthropological-morphological method of film analysis, the presentation of the modernistic hero and their inner world is analyzed in the adaptations. The analyses in this case are mostly oriented towards the hero, space, time, picture and sound.

The next chapter starts with a definition of literary modernism which, compared to the Anglo-American one, developed later within Slovenian and Polish literature, along with some particularities. This is followed by literary-historical debates including a list of representatives of the modernistic literary canons of both literatures.

The overview of the film adaptation tradition draws attention to the fact that both Polish and the Slovenian film have been historically largely based on literature. Polish and Slovenian directors used literary stories as their basis most frequently in the 1970s, when almost 40% of the scripts of each national film production were based on literary originals. After 1980, the number of adaptations gradually decreased to the benefit of films that were shot on the basis of an original script.

The following part of this dissertation is dedicated to film adaptations shot on the basis of modernistic literary work, wherein it establishes that the Slovenian modernism was presented on the screen only with 3 adaptations, and the Polish one with 10. Based on formal-aesthetic criteria, which limits the study to feature films shot in Polish or Slovenian, and based on a script following the story of a prose modernistic work, categorized in the linguistic canon, 5 literary and film works were selected: the Slovenian novels *Črni dnevi in beli dan* – *Black Days and a White Day* (Dominik Smole), *Menuet za kitaro* – *A Minuet for Guitar* (Vitomil Zupan) and their film adaptations *Ples v dežju* – *Dancing in the Rain* (Boštjan Hladnik), *Nasvidenje v naslednji vojni* – *See You in the Next War* (Živojin Pavlović), and Polish stories from the collection

Sanatorium Pod Klepsydrą – Sanatorium Under the Sign of the Hourglass (Bruno Schulz), the novel *Dolina Issy – The Issa Valley* (Czesław Miłosz), the novel *Pożegnanie jesieni – Farewell to Autumn* (Stanisław Ignacy Witkiewicz) and their eponymous film adaptations by directors Wojciech Jerzy Has, Tadeusz Konwicki and Mariusz Treliński.

The findings of the analyses are summarized in the conclusion, which answers the question about the different manners that directors use in their screen adaptations to show the state of the hero's consciousness. On the visual level they express themselves with a scenography, details with expressed semantic meaning, colors, different levels of image resolution (over-illumination, diffuse light), camera movement and *mise-en-scène*. The acoustic layer is the inner experience of the characters recreated with music, sounds or their absence, dialogs, monologs and *off-voices*. By means of editing cuts (longer, shorter cut) and long sequences, breaking logical temporal and spatial laws, the manner of acting and similar, the filmmakers point out the subjective and fragmentary modernistic view of the world.

The analyzed works include a social-political topic related to the crisis of the individual within the society, the Second World War, the communist political system, antisemitism and the holocaust, or to the national conflict in an ethnically mixed region. Due to the more or less direct criticism towards authority, pressing historical issues or the assumed modest aesthetic value, the works in consideration (with the exception of the film *Pożegnanie jesieni – Farewell to Autumn* by Stanisław Ignacy Witkiewicz, which was shot in 1990) were met with disapproval at the time of their creation, and mostly rejected. Only later on did critics recognize in them a substantive, stylistic and formal excellence, and therefore, they are classified among the literary canons, or among film masterpieces.

Keywords: Polish literary modernism, Slovenian literary modernism, film adaptation, receptive aesthetics, narratology, anthropological-morphological method of film analysis, Dominik Smole, Vitomil Zupan, Bruno Schulz, Czesław Miłosz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Boštjan Hladnik, Živojin Pavlović, Wojciech Jerzy Has, Tadeusz Konwicki, Mariusz Treliński

8 Bibliografija

8.1 Viri

8.1.1 Knjige

Cankar, Ivan. *Dela I*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985.

Miłosz, Czesław. »Dolina Isse.« *Nobelova nagrada za literaturo. Czesław Miłosz*. Ur. in prevedel Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981. 9–262.

Miłosz, Czesław. *Dolina Issy*. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1981.

Miłosz, Czesław. *Wiersze wszystkie*. Krakov: Wydawnictwo Znak, 2011.

Miłosz, Czesław. *Zvonovi pozimi. Izbrane pesmi*. Prevedli Jana Unuk ... [et al.]. Ljubljana: Študentska založba, 2008.

Pavlović, Živojin. *Nasvidenje v naslednji vojni*. Snemalna knjiga. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 1979. Inv. št. 1327.

Schulz, Bruno. *Cimetove prodajalne. Izbrano delo*. Prevedla Katarina Šalamun-Biedrzycka. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990.

Schulz, Bruno. *Proza*. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1973.

Schulz, Bruno. »Samota.«, »Sanatorij Pri klepsidri.« *Varujte me, mile zarje. Iz sodobne poljske proze*. Prevedel Niko Jež. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983. 19–40.

Smole, Dominik. »Črni dnevi in beli dan.« *Zbrano delo*, 1. Ur. Goran Schmidt. Maribor: Litera, 2006 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). 5–203.

Smole, Dominik. »Nič in nekaj. Scenarij za celovečerni film po romanu Črni dnevi in beli dan.« *Zbrano delo*, 1. Ur. Goran Schmidt. Maribor: Litera, 2006 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). 207–297.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Narkotiki*. Prevedla Jana Unuk. Ljubljana: LUD Šerpa, 2009.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. »O Čisti Obliki.« *Ponorela lokomotiva. SNG Drama, gledališki list*. Prevedla Darja Dominkuš. 92/2 (2012/2013). 56–61.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Pożegnanie jesieni*. Krakov: Wydawnictwo Zielona Sowa, 2010.

Witkiewicz, Stanisław Ignacy. *Słowo od jesieni*. Prevedel Niko Jež. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1994.

Zupan, Vitomil. *Menuet za kitaro*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984.

8.1.2 Filmi

Has, Wojciech Jerzy. *Sanatorium pod Klepsydrą*. Varšava: Agora SA/Studio Filmowe OKO/Studio Filmowe KADR. Leto premiere: 1973. DVD.

Hladnik, Boštjan. *Ples v dežju*. Ljubljana: Filmski sklad Republike Slovenije-javni sklad. Leto premiere: 1961. DVD.

Konwicki, Tadeusz. *Dolina Issy*. Varšava: SPI International. Leto premiere: 1982. DVD.

Pavlović, Živojin. *Nasvidenje v naslednji vojni*. Ljubljana: Filmski sklad Republike Slovenije-javni sklad. Leto premiere: 1980. DVD.

Treliński, Mariusz. *Pożegnanie jesieni*. Varšava: Vision Film/Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego. Leto premiere: 1990. DVD.

8.2 Literatura

»Aby być wiernym autorowi trzeba go zdradzić.« Z Andrzejem Wajdą rozmawia Marek Pawlukiewicz. *Kultura* 12 (1979): 11.

Aristoteles. *Poetika*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.

Bahtin, Mihail. *Teorija romana. Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1982.

Bazin, André. *Kaj je film?* Ljubljana: Društvo za širjenje filmske kulture KINO!, 2010.

Beilenhoff, Wolfgang (ur). *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2005.

Berger, Aleš. »Na poti skozi čas in za seboj.« *Menuet za kitaro*. Vitomil Zupan. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984. 543–563.

Błoński, Jan. *Miłosz jak świat*. Krakov: Wydawnictwo Znak, 2011.

Bolecki, Włodzimierz. »Modernizm w literaturze polskiej XX w. (rekonesans).« *Teksty drugie*. 76.4 (2002): 11–34.

Bolecki, Włodzimierz. *Poetycki model prozy w dwudziestoleciu międzywojennym. Witkacy, Gombrowicz, Schulz i inni*. Krakov: Universitas, 1996.

Borucki, Marek. *Ilustrowana Historia Polski*. Varšava: Muza SA/Bellona, 2006. 220–223.

Burzyńska-Keller, Małgorzata. »Traktat o Manekinach według Bruno Schulza i Wojciecha Hasa.« *Kwartalnik Filmowy* 22.31–32 (2000): 106–115.

Cerar, Daša. *Sovjetsko montažno gibanje in ruski formalisti*. Diplomsko delo, mentorja Miha Javornik, Tomo Virk. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2009.

Cook, Pam (ur). *Knjiga o filmu: tretja izdaja*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2007.

Dąbrowski, Mieczysław. *Komparatystyka dyskursu/Dyskurs komparatystyki*. Varšava: Dom Wydawniczy Elipsa, 2009. 153–188.

Deleuze, Gilles. *Podoba–gibanje*. Ljubljana: Škuc, Filozofska fakulteta, 1991.

Dominkuš, Darja. »(Ne)identificirani ostanki človeštva.« *Ponorela lokomotiva. SNG Drama, gledališki list*. Prevedla Darja Dominkuš. 92/2 (2012/2013). 11–16.

Dominkuš, Darja. »Stanisław Ignacy Witkiewicz – življenje in delo.« *Ponorela lokomotiva. SNG Drama, gledališki list*. Prevedla Darja Dominkuš. 92/2 (2012/2013). 45–49.

Eberhardt, Konrad. »Sny sprzed potopu.« *Kino* 8.12 (1973): 12–19.

Frampton, Daniel. *Filmosophy*. London: Wallflower Press, 2006.

Franaszek, Andrzej. *Miłosz. Biografia*. Krakov: Wydawnictwo Znak, 2012.

Gazda, Grzegorz. »Modernizm i modernizmy. Uwagi o semantyce i pragmatyce terminu.« *Dialog. Komparatystyka. Literatura*. Ur. Edward Kasperski in Danuta Ulicka. Varšava: Oficyna Wydawnicza ASPRA, 2002. 115–126.

Germ, Tine. *Simbolika živali*. Ljubljana: Modrijan, 2006.

Giannetti, Louis. *Razumeti film*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2008.

Głębicka-Giza, Barbara. »Dolina Issy, Lawa i Kronika wypadków miłosnych. O autorskiej twórczości Tadeusza Konwickiego.« *Kwartalnik Filmowy* 44 (2003): 194–209.

Guerin Castell, Anne. »Sztuka wierności własnej wierności.« *Kwartalnik Filmowy* 19.18 (1997): 106–117.

Harlamov, Aljoša. »Nezanesljivi pripovedovalec v sodobnem slovenskem romanu.« *Jezik in slovstvo* 55.1–2 (2010): 33–46.

Helman, Alicja; Ostaszewski, Jacek. *Historia myśli filmowej: druga izdaja*. Gdansk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2010.

Iser, Wolfgang. *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.

Jauss, Hans Robert. *Estetsko izkustvo in literarna hermenevtika*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998 (Zbirka Labirinti).

Jauss, Hans Robert. *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*. Konstanz: Universitätsverlag, 1969.

Jež, Niko. »Sem le junak nenapisanega romana.« (spremna beseda). *Slovo od jeseni*. Stanisław Ignacy Witkiewicz. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1994. 399–416.

Jovanović, Jovan. *Uvod v filmsko mišljenje*. Ljubljana: UMco in Javni sklad RS za kulturne dejavnosti, 2008.

Kołodzyński, Andrzej; Zarębski, Konrad J. *Słownik adaptacji filmowych*. Varšava, Bielsko-Biała: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2008.

Koron, Alenka. »Kritika: Miran Štuhec, Naratologija: med teorijo in prakso, Študentska založba, Ljubljana 2000, 165 str. (Knjižna zbirka Skripta).« *Primerjalna književnost* 25.1 (2002): 49–57.

Koron, Alenka. »O uvodih v naratologijo.« *Primerjalna književnost* 11.1 (1988): 51–63.

Koron, Alenka. *Novejše teorije pripovedi v literarni vedi in njihova raba v slovenski in tujih književnostih*. Doktorska disertacija, mentor Tomo Virk. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2009.

Koršič, Igor. »Idealist na klancu. Težave s Cankarjem in filmom.« *Vrhniški razgledi* 10 (2009): 92–100.

Kos, Janko. »Konec modernizma.« *Sodobnost* 36.3–7 (1988): 240–251, 386–393, 513–520, 655–662. Dlib.

Kos, Janko. »Modernizem in avantgarda.« *Sodobnost* 28.2 (1980): 120–129. Dlib.

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

Kos, Janko. *Na poti v postmoderno*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1995.

Kos, Janko. *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS, 2010.

Kos, Matevž. »Sodobna slovenska literatura v kontekstu.« *Primerjalna književnost* 32.2 (2009): 41–52.

Kuśmierczyk, Seweryn. »Wesele Andrzeja Wajdy jako mandala.« *Kwartalnik filmowy* 34.79 (2012): 6–21.

Kuśmierczyk, Seweryn. *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. Varšava: Wydawnictwo Skorpion, 2012.

Kuśmierczyk, Seweryn. *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. [Rokopis knjige v nastajanju.]

Kuśmierczyk, Seweryn. *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*. Varšava: Wydawnictwo Skorpion, 1999.

Kwiatkowski, Jerzy. *Dwudziestolecie międzywojenne*. Varšava: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2011.

Lahn, Silke; Meister, Jan Christoph. *Einführung in die Erzähltextanalyse: druga, prenovljena izdaja*. Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2013.

Lipski, Jan Józef. *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891–1906*. Varšava: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1975.

Łotman, Jurij. *Semiotyka filmu*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1983.

Lubelski, Tadeusz. *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Katowice: Videograf II, 2009.

Mackiewicz, Beata. »Moja Dolina Issy (Z Anną Dymną rozmawia Beata Mackiewicz).« *Kwartalnik Filmowy* 5 (1994): 74–85.

Majcen, Matic. »Filmozofija, ta sci-fi filmska teorija. Kontra-plan: intervju.« *Ekran. Revija za film in televizijo* 46.33 (2009): 43–47.

Matajc, Vanesa. »Eksistencializem v romanopisju Vitomila Zupana.« *Primerjalna književnost* 21.1 (1998): 53–74.

Mętrak, Krzysztof. »Podróż do krainy cieni. O ekranizacji Doliny Issy Czesława Miłosza i scenariuszu Tadeusza Konwickiego.« *Kino* 188 (1981): 24–25.

Miczka, Tadeusz. »Adaptacja.« *Słownik pojęć filmowych. Tom 10*. Ur. Alicja Helman. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1998. 7–42.

Moder, Janko. »Spremna beseda o avtorju.« *Nobelova nagrada za literaturo. Czesław Miłosz*. Ur. in prevedel Janko Moder. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1981. 539–556.

Modernism: A Guide to European Literature 1890–1930. Ur. Malcom Bradbury, James McFarlane. London: Penguin, 1991.

Nycz, Ryszard. *Język modernizmu: prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Fundacji dla Uniwersytetu Wrocławskiego, 1997.

O'Neill, Patrick. *Fictions of Discourse: Reading Narrative Theory*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 1996.

Pezdir-Bartol, Mateja. *Najdeni pomeni: empirične raziskave recepcije literarnega dela*. Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 2010.

Pirjevec, Dušan. *Vprašanje o poeziji. Vprašanje naroda*. Maribor: Založba Obzorja, 1978.

Popek, Simon. »Naturalistična "podoba-nagon": Živojin Pavlović v Sloveniji.« *Ekran; revija za film in televizijo* 42.1–2 (2005): 20.

Prekletstvo iskanja resnice. Filmska ustvarjalnost in teorija Živojina Pavlovića. Ur. Andrej Šprah. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2012.

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

Rudolf, Matevž. *Slovenska literatura in film (1984–2009)*. Doktorska disertacija, mentorja Tone Smolej, Mateja Pezdirc Bartol. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo, 2011.

Rugelj, Samo (ur.). *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–2010*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2011.

Schmidt, Goran. »Opombe.« *Zbrano delo, 1*. Dominik Smole. Maribor: Litera, 2006 (Zbrana dela slovenskih pesnikov in pisateljev). 299–475.

Schmidt, Goran. *Dominik Smole. Monografija*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2011 (Monografije k Zbranim delom slovenskih pesnikov in pisateljev).

Simek, Rudolf. *Dictionary of Northern Mythology*. Cambridge: D. S. Brewer, 2006.

Słownik schulzowski. Ur. Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek. Gdansk: słowo/obraz teritoria, 2006.

Słownik terminów literackich. Ur. Janusz Sławiński. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2002.

»Strukturalizm, modernizm i cień marksizmu.« Z Michałem Głowińskim rozmawia Anna Nasiłowska. *Teksty drugie* 29–30.5–6 (1994): 5–16.

Šalamun-Biedrzycka, Katarina. »Bruno Schulz in Cimetove prodajalne.« (spremná beseda). *Cimetove prodajalne*. Bruno Schulz. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990. 155–171.

Šimenc, Stanko. *Slovensko klasično slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1979.

Šimenc, Stanko. *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983.

Škulj, Jola. »Moderna in modernizem.« *Primerjalna književnost* 32.1 (2009): 89–106.

Škulj, Jola. »Modernistična literatura in spreminjanje paradigme literarne zgodovine.« *Kako pisati literarno zgodovino danes?* Razprave. Ur. Darko Dolinar in Marko Juvan. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2003. 227–243.

Šprah, Andrej. »Slovenska literatura in film po letu 1991.« *Literatura* 14.127–128 (2002): 96–102.

Šprah, Andrej. »Živojin Pavlović in partizanski film: razgradnja vizije pridobitev vojne in revolucije.« *Kino!* 17.18 (2012): 230–272.

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

Tarkovski, Andrej. *Ujeti čas*. Prevedel Igor Koršič. Ljubljana: EWO, 1997.

Tomasik, Wojciech. »Źródła i ujścia modernizmu.« *Teksty drugie* 29–30.5–6 (1994): 105–114.

Treliński, Mariusz. »Moje kino to muzyka.« Intervju, Konrad J. Zarębski. *Kino* 36/2 (2001). 31–32.

Virk, Tomo. *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2008.

Vitomil Zupan. *Važno je priti na grič. Življenje in delo Vitomila Zupana (1914–1987)*. Ur. Nela Malečkar [et al.]. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2014.

Vrečko, Janez. *Srečko Kosovel, slovenska zgodovinska avantgarda in zenitizem*. Maribor: Založba Obzorja, 1986.

Vrdlovec, Zdenko. *Ples v dežju. Analiza filma Boštjana Hladnika*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1991.

Vrdlovec, Zdenko. *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011*. Ljubljana: UMco, 2013.

Walewska, Joanna. »Dolina Issy Tadeusza Konwickiego, czyli o nakładaniu się biografii.« *Kompleks Konwicki*. Ur. Aleksander Fiut ... [et al.]. Krakov: Universitas, 2010. 291–292.

Wajda, Andrzej. *Kino i reszta świata*. Krakov: Wydawnictwo Znak, 2000.

Wittkower, Rudolf. »Tumačenje optičkih simbola.« *Život umjetnosti* 27.48–49 (1991): 124–133.

Wójcik, Jerzy. *Labirynt światła*. Varšava: Canonica, 2006.

Wójcik, Tomasz. *Pisarze polscy XX wieku. Sylwetki*. Varšava: Morex, 1995. 63–65, 83–86, 120–122 in 153–155.

Wyka, Kazimierz. *Modernizm polski*. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 1959.

Zaleski, Marek. »Chłopiec imieniem Tomasz.« (spremna beseda). *Dolina Issy*. Czesław Miłosz. Krakov: Wydawnictwo Literackie, 2009. 262–276.

Ziomek, Jerzy. »Epoki i formacje w dziejach literatury polskiej.« *Prace ostate. Literatura i nauka o literaturze*. Varšava: Wydawnictwo naukowe PWN, 1994. 17–62.

Zorman, Barbara. *Sence besede. Filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Koper: Založba Annales, 2009.

Zupan Sosič, Alojzija. »Literarnost, ponovno.« *Primerjalna književnost* 33.3 (2010): 199–220.

Zupan Sosič, Alojzija. »Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski koncepciji pripovedi.« *Primerjalna književnost* 36.3 (2013): 61–81.

Zupan Sosič, Alojzija. *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera, 2011. 92–108.

8.3 Internetne strani

Akademia Polskiego Filmu, uradna spletna stran: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl>

Bruno Schulz, spletna stran, Instytut Książki: <http://brunoschulz.eu/>

Czesław Miłosz, spletna stran, © Społeczny Instytut Wydawniczy Znak: <http://www.milosz.pl/>

Harlamov, Aljoša. *Niko Grafenauer in modernizem: Grafenauerjeva esejistika kot prostor (samo)razkrivanja moderne poezije*. <http://aljosaharlamovzauberberg.blogspot.com/>

Małgorzata Jakubowska, predavanji (14. 4. 2011, Lodž): *Sanatorium pod Klepsydrą. Próba zmierzenia się z narracją Schulza; Sposób zobrazowania czasu w filmie Sanatorium pod Klepsydrą*. Akademia Polskiego Filmu:

<http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/sanatorium-pod-klepsydra/85>

Marcin Maroń, predavanje (27. 10. 2010, Varšava): *Sanatorium pod Klepsydrą*. Akademia Polskiego Filmu:

<http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/sanatorium-pod-klepsydra/85>

Mariusz Treliński, biografija, culture.pl: <http://culture.pl/pl/tworca/mariusz-trelinski>

Matylda Szewczyk, predavanje (15. 7. 2013, Varšava): *Analiza filmu Dolina Issy*. Akademia Polskiego Filmu:

<http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/dolina-issy/19>

Ponorela lokomotiva, SNG Drama: <http://www.drama.si/repertoar/ponorela-lokomotiva.html>

Slovenska biografija, ZRC SAZU: www.slovenska-biografija.si

Slovenski filmski center: www.film-center.si

Spletna podatkovna baza filmov/Internet Movie Database (IMDb): www.imdb.com

Spletna podatkovna baza poljskega filma/Internetowa baza filmu polskiego:
www.filmpolski.pl

Spletne strani Oddelka za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani, Oddelka za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete v Mariboru, Fakultete za humanistiko v Novi Gorici, Oddelka za slovenistiko Fakultete za humanistične študije Koper, Oddelka za polonistiko Univerze v Varšavi, Oddelka za polonistiko Jagielonske univerze v Krakovu, Oddelka za polonistiko in klasično filologijo Univerze Adama Mickiewicza v Poznanju in Inštituta za poljsko filologijo Univerze v Gdansk.

Tadeusz Konwicki, intervju (10. 1. 2013): *Dolina Issy*. Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=8-piagqJOBE>

Witold Gombrowicz, spletna stran, © Rita Gombrowicz: <http://www.gombrowicz.net/>

Witold Sobociński, intervju (1. 2. 2004): *Sanatorij Pri klepsidri*. Akademia Polskiego Filmu: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/filmy/sanatorium-pod-klepsydra/85>

Wojciech Jerzy Has, spletna stran: <http://wojciechjerzyhas.pl/>

Vse navedene spletne strani so bile nazadnje pregledane v maju 2014.

IZJAVA O AVTORSTVU
DOKTORSKE DISERTACIJE

Podpisana Lidija Rezoničnik, z vpisno številko 18109094, rojena 17. 8. 1985 v Celju, sem avtorica doktorske disertacije z naslovom: *Poljski in slovenski literarni kanon obdobja modernizma v filmski adaptaciji*.

S svojim podpisom zagotavljam, da:

- je predložena doktorska disertacija izključno rezultat mojega lastnega raziskovalnega dela;
- sem poskrbela, da so dela in mnenja drugih avtorjev oz. avtoric, ki jih uporabljam v predloženem delu, navedena v seznamu virov in so v delu citirana v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo v RS na področju avtorskih in sorodnih pravic;
- je elektronska oblika identična s tiskano obliko doktorske disertacije;
- soglašam z objavo doktorske disertacije na spletnih straneh Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani.

V Ljubljani, dne 30. 6. 2014

Podpis avtorice: _____