

Spremembe v recepciji filmskih adaptacij literarnih del v slovenski kinematografiji

Matevž Rudolf

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
matevz.rudolf@gmail.com

Članek analizira nekatere zapise, s katerimi je strokovna javnost ocenjevala razmerja med literaturo in filmom v slovenski kinematografiji. Filmske adaptacije literarnih del so bile v slovenskem prostoru nemalokrat predmet številnih polemik. V obdobju pred osamosvojitvijo Slovenije je na recepcijo filmskih adaptacij literarnih del pogubno vplivalo dejstvo, da je bilo kar 41 % filmov posnetih na podlagi literarnih del. Število filmskih adaptacij se je v poosamosvojitvenem obdobju precej zmanjšalo (na 20 %), v zadnjem desetletju pa filmske adaptacije presenetljivo dobivajo veljavo med kritiki in strokovno javnostjo.

Ključne besede: literatura in film / slovenska kinematografija / slovenska književnost / filmske priredbe

Slovenske filmske adaptacije literarnih del v letih 1931–1990

Stanko Šimenc je leta 1983 v monografiji *Slovensko slovstvo v filmu* zapisal, da »ko preučujemo razvoj slovenskega filma, ne smemo mimo dejstva, da črpa svojo življenjsko moč tudi iz slovenske literature in da je prav z ekranizacijo naših književnih del pognal svoje korenine« (Šimenc, *Slovensko* 26). Za potrebe prvega slovenskega zvočnega celovečernega filma so razpisali javni razpis za scenarij in nanj pozvali priznane slovenske pisatelje, saj izkušenih filmskih scenaristov pri nas tisti čas pač ni bilo. Novembra 1948 so tako premierno predvajali prvi slovenski celovečerni film z naslovom *Na svoji zemlji* (režija: France Štiglic), ki je nastal na podlagi novele *Očka Orel* pisatelja Cirila Kosmača. Uspeh filma je bil izjemen (po nekaterih ocenah si je film ogledalo več kot 400.000 gledalcev), tudi zato so se filmski ustvarjalci v prihodnjih letih zelo pogosto posluževali adaptiranja literarnih del. V nadaljnjih dvajsetih letih slovenske kinematografije je skoraj vsak drugi slovenski film nastal na podlagi literarnih del. Slovenska kinematografija se je torej v svojih začetkih, podobno kot v nekaterih dru-

gih nacionalnih kinematografijah, res močno navezovala na uveljavljeno domačo književnost. Po mnenju nekaterih filmskih in literarnih zgodovinarjev celo v preveliki meri.

Ko je leta 1968 revija *Ekrán* ob dvajsetletnici slovenskega filma nekaj pisateljev in intelektualcev povprašala, kaj menijo o slovenskem filmu, je bilo podanih precejšnje število mnenj, ki so se navezovala prav na problematično razmerje med domačo književnostjo in sedmo umetnostjo. Marjan Rožanc je svoje nezadovoljstvo s slovensko kinematografijo izrazil z besedami: »Slovenci mislimo in čustvujemo izključno v besedi, literarno in zaprto, nikakor pa ne v sliki, filmsko in odprto« (Rožanc, *Filma* 172). Povzetek mnenj drugih pisateljev je v zgoščeni obliki podal filmski publicist in teoretik Zdenko Vrdlovec:

»Lahko bi sestavili približno takšno podobo 'problematičnega' razmerja med filmom in literaturo: zgodovinsko in ideološko je bila ta zveza zastavljena domala kot imperativna in 'fatalna' (Borova 'odgovornost pisatelja za usodo napredne filmske umetnosti'), saj je bila njena posledica tudi ta, da so bili filmi bolj napisani kot pa režirani (Koch) in da so scenaristi 'litalizirali' tudi tedaj, kadar film ni temeljil na literarni predlogi (Zupan); če je film takšno predlogo poskušal modernizirati oz. prilagoditi bolj svojemu kot pa literarnemu občinstvu, ni bil dovolj inventiven in dosleden (Kos); vselej, kadar je poskušal biti sodoben, pa je bil zapoznel v odnosu do aktualnega stanja 'kritične družbene zavesti', literature in umetnosti (Kermauner)« (Vrdlovec, *Knjiga* 87).

Znano dejstvo, da Slovenci v krogu nacionalnih umetnosti za film nimamo spoštljivega mesta, je nekaj let kasneje (1973) v reviji *Ekrán* še zaostрил in poglobil Dušan Pirjevec z naslednjimi besedami:

Tvegamo torej domnevo, da teče nepretrgan nesporazum med filmom in našo slovensko kulturo, ki je očitno takšna, da se s filmom nekako ne more zares sprijazniti. /.../ Kriza slovenskega filma je po vsem videzu izjemno resna in težka zadeva, saj dokazuje, da se ni nič bistvenega premaknilo v temelju naše kulture: to je še vedno knjižna kultura oz. kultura knjige z vsemi implikacijami, ki jih ima ta pojem. Nesreča je v tem, da se knjižna in filmska kultura srečujeta na isti ravni in stopata bodisi v opozicijska bodisi v solidarnostna razmerja. Načeloma namreč film ni nasprotje knjižne kulture, je nekaj drugačnega od nje (cit. iz Šimenc, *Panorama* 99).

Filmske adaptacije literarnih del so bile v slovenskem prostoru nemalekkrat predmet številnih polemik, pogosto so filmski kritiki prav literarne predloge navajali kot glavni razlog za vse težave slovenskega filma, kljub temu da je slovenska kinematografija s pomočjo domače književnosti dosegla nekaj svojih vrhuncev, npr.: *Ples v dežju* (1961, Boštjan Hladnik po romanu Dominika Smoleta), *Cvetje v jeseni* (1973, Matjaž Klopčič po pove-

sti Ivana Tavčarja) in *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980, Živojin Pavlović po romanu Vitomila Zupana). Za še posebej plodno pa se je izkazalo razmerje med slovensko literaturo in filmom v segmentu mladinskega filma: npr. *Kekec* (1951, Jože Gale po povesti Josipa Vandota), *Sreča na vrvi* (1977, Jane Kavčič po povesti Vitana Mala) in *Poletje v školjki* (1986, Tugo Štiglic po povesti Vitana Mala). Navkljub takšnim uspehom je med kritiki in teoretiki vladal konsenz, da se mora slovenski film brezpogojno osvoboditi literarnih spon.

V slovenskem prostoru ob posameznih neuspešnih filmskih adaptacijah ni mogoče zaznati pretirane skrbi za samo literarno delo. Če se v okviru svetovne kinematografije filmske adaptacije včasih še vedno poimenuje z izrazi, kot so bastardizacija, deformacija, izneverjanje, oskrnjenje, vulgarizacija ali celo onečaščenje literarnega dela, takšnih opisov pri nas večinoma ni bilo. Prav nasprotno. Več pozornosti je namenjene sami filmski umetnosti, ki so jo nekateri teoretiki in publicisti označevali kot žrtev literature, ki filme nasilno »litalizira« (Rudolf 428). Za takšno negativno recepcijo sta bila odločilna predvsem dva dejavnika.

Iz tabele št. 1 je razvidno, da je bilo v obdobju med letoma 1931 in 1990 posneto kar 41 % filmov na podlagi literarnih del.¹ Prav zaradi takšne kvantitete so se mnogokrat pojavili očitki, da ni slovenski film nič drugega kot pastorek literature. Če natančneje pogledamo obdobje med letoma 1931 in 1990, lahko ugotovimo, da je pri 50 filmskih adaptacijah literarnih del od izida literarne predloge do filmske premiere v povprečju preteklo okoli 24 let. Večina filmskih adaptacij je bila namreč posneta po preverjeni kanonski literaturi ali pa so se ustvarjalci predpisano naslanjali na (socialno)realistične tekste. Prav zato so se začeli pojavljati očitki, da se slovenski film ukvarja z eno in isto ideološko obarvano (socialno) tematiko, ki se navezuje na čas druge svetovne vojne pri nas in takšne zgodbe gledalcev postopoma niso več vznemirjale. Zato ni presenetljivo, da se je v slovenskem kulturnem prostoru utrdila misel, da literatura slovenski film odmika od sodobnosti, saj ideološki diskurz načeloma ni dovolil obravnave aktualnih perečih tem. Tudi zato so bili tisti filmi, ki so se oprli na takrat aktualna oz. pred kratkim izdana literarna dela, med filmskimi kritiki zelo dobro sprejeti, npr.: *Ples v dežju*, *Grajski biki* (1967, Jože Pogačnik po romanu Petra Kavaljarja) in *Sreča na vrvi*.

Tabela št. 1: Odstotek filmov, posnetih po literarnih predlogah v slovenski kinematografiji

Raziskovano obdobje	Število vseh filmov	Število filmskih adaptacij literarnih del	Odstotek filmskih adaptacij	Povprečno število let od izida literarne predloge do filmske premiere
1931–1990 (predosamosvojitveno obdobje)	121	50	41 %	24 let
1991–2013 (poosamosvojitveno obdobje)	106	21	20 %	7 let
1931–2013 (skupaj)	227	71	31 %	19 let

Drugi, še pomembnejši, dejavnik pa je nesporno dejstvo, da je književnost v tem obdobju pomenila kanal, po katerem je v slovenski film vdiral ideološki vpliv, saj je bil nadzor nad produkcijo filma lažji, če je le-ta temeljil na literarni predlogi. Kot ugotavlja Barbara Zorman (243), je bil ta predvsem razviden v procesu izbire »primernih« literarnih del, izbranih v najrazličnejših »programskih komisijah«, ki so filmsko umetnost prežemale z enoznačnimi ideološkimi pripovedmi. Peter Stankovič v monografiji *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partizanskem filmu* v obdobju med letoma 1948 in 1991 našteje 26 t. i. partizanskih filmov, se pravi tistih, »ki se v kakšnem pomembnejšem segmentu dotikajo časa druge svetovne vojne pri nas« (42). Med njimi je natanko polovica nastala na podlagi literarnih del. V tistem času režiserji k načrtovanim filmskim adaptacijam literarnih del večinoma torej niso pristopali zaradi avtonomnega umetniškega zanimanja, temveč so delovali predvsem kot izvrševalci določene programske sheme. Zdi se, da je prav v tem dejstvu glavni razlog za problematične kritike o pogubnem vplivu, ki ga ima literatura na slovenski film. Če bi filmski ustvarjalci imeli priložnost, da bi lahko popolnoma svobodno izbirali, katera besedila bi adaptirali, bi razvoj slovenske kinematografije nedvomno potekal veliko bolj raznovrstno in bi opazneje sledil inovacijam evropskih filmskih poetik, sama tematika filmov pa bi bila verjetno v večji meri povezana s sodobno tematiko.

Navedimo samo nekaj primerov. Režiser Boštjan Hladnik je leta 1986 posnel mladinski film *Čas brez pravljič* po istoimenski povesti Boruta Pečarja iz leta 1975. Hladnik je v nekem intervjuju jasno potrdil domneve, da je bila adaptacija tako rekoč naročena oziroma celo zapovedana:

»Vsi so mi govorili, da sem jaz edini, ki ni posnel 'partizanskega' filma. Moj odgovor je praviloma bil, seveda tudi kot izgovor, da doslej še nisem našel pravega teksta. Tako sem se iz raznih razlogov, predvsem pa intimnega, odločil za film *Čas brez pravljic*. Scenarij je napisal Željko Kozinc in scenarij je bil povsem v redu, toda meni ni kaj posebej odgovarjal, ni mi bil blizu. Adaptiral sem ga in skušal vnesti razsežnosti, ki so del mojega razumevanja sveta in življenja« (Furlan in Kozole 23).

Žal Hladniku tovrstni poskus ni uspel in sam film se ni prikupil ne gledalcem ne kritikom. Če se ozremo na Hladnikov izvirni avtorski opus, je res nekoliko nenavadno, da je posnel »partizanski mladinski film«, ki je bil poleg tega nenavadno ideološko obarvan. Eminentna figura slovenskega filma Boštjan Hladnik je bil vendarle pionir slovenskega modernističnega filma, ki je v slovenski prostor vnesel prvine francoskega novega vala. Njegov v vseh pogledih inovativen celovečerni prvenec *Ples v dežju* velja za enega najboljših slovenskih filmov vseh časov,² nastal pa je na podlagi modernističnega romana Dominika Smoleta z naslovom *Črni dnevi in beli dan* (1958). Če *Ples v dežju* primerjamo s *Časom brez pravljic*, že po nekaj kadrih opazimo očitno razliko in podučeni gledalec lahko takoj razbere, da scenarij za filmsko adaptacijo mladinske povesti režiserju nikakor ni ustrezal.

Drugi zgovorni primer izmed mnogih drugih je še film *Doktor* (1985, Vojko Duletič po romanu Janeza Vipotnika). Po poročanju Milana Ljubića (71) je Mitja Ribičič, tedanji predsednik Socialistične zveze delovnega ljudstva Slovenije, leta 1978 direktorju Viba filma predlagal, da posnamejo celovečerni igrani film o dr. Vladimirju Kantetu, ki je bil med okupacijo vodja političnega oddelka ljubljanske policije, a je v resnici Osvobodilno fronto obveščal o akcijah in ofenzivah, ki jih je okupator pripravljaj, da bi zatrl uporniške partizane. Na to pobudo je Janez Vipotnik napisal roman o Kantetu, ki bi ga filmski ustvarjalci sami adaptirali v filmski scenarij. Leta 1982 je tako pri založbi Borec izšel Vipotnikov roman s preprostim naslovom *Doktor*, ki je bil podlaga za scenarij, pod katerega se je podpisal Vojko Duletič, sicer tudi režiser filma. Duletič je sicer filmu pustil močan avtorski pečat svoje filmske poetike (s tem pa vsaj delno prekrizal načrte naročniku), a kljub temu ne moremo mimo dejstva, da gre za naročen film.

Podobno se je zgodilo tudi s filmom *Živela svoboda* (1987, Rajko Ranfl po romanu Miloša Mikelna). Peter Milovanovič Jarh (137) je zapisal, da je Bojan Štih, kot umetniški vodja Viba filma, opozarjal, da je v slovenski kinematografiji dovolj tragičnih povojnih zgodb, zato je predlagal filmsko adaptacijo Mikelnovega romana, ki bi v partizanske filme vnesla nekoliko bolj satirično-humoristične tone. A kot kažejo podatki o gledanosti tega filma v kinematografih (uradno je bilo zabeleženih zgolj 387 gledalcev), ustvarjalcem filma takšne »sprogramirane« zahteve ni uspelo uresničiti, kljub temu da je šlo za žanr filmske komedije, ki praviloma privlači večje število gledalcev.

Filmski gledalci in stroka so v osemdesetih letih namreč začeli vidno oporekati tovrstnim principom. Že bežen pogled na seznam filmskih adaptacij med letoma 1984 in 1989 pokaže, da se večina od njih tematsko navezuje na čas druge svetovne vojne ali tik po njej: *Ljubezen* (1984, Rajko Ranfl po romanu Marjana Rožanca), *Doktor, Čas brez pravljič* in *Živela svoboda*. Te filme lahko razumemo kot nadaljevanje principov, ki so veljali v sedemdesetih letih in prej, zato lahko trdimo, da je v osemdesetih letih prek literature v film še vedno prihajala ideologija, čeprav je treba opozoriti, da literarne predloge filmskih adaptacij v drugi polovici osemdesetih let vsebujejo močne (avto)biografske elemente. S takšno »subjektivnostjo« so slovenski filmski režiserji kljubovali načrtovanim programskim shemam (Rudolf 442). Ob tem pa je zgovorno tudi dejstvo, da se je v osemdesetih letih pojavil nekakšen val jugoslovanskega pisanja, ki se je lotil teme informbiroja. Silvan Furlan (16) podobno zanimanje opaža tudi v slovenski kinematografiji in večina tovrstnih filmov je nastala prav na podlagi takrat aktualnih literarnih del, npr.: *Hudodelci* (1987, Franci Slak po romanu Marjana Rožanca), *Moj ata, socialistični kulak* (1987, Matjaž Klopčič po drami Toneta Partljiča) in *Kavarna Astoria* (1989, Jože Pogačnik po romanu Žarka Petana).

Filmska umetnost je bila sicer zaradi svoje popularnosti pogosto predmet državnega nadzora (tako v Sovjetski zvezi in na Kitajskem pred in po drugi svetovni vojni, kot tudi v Nemčiji v času nacizma in v ZDA v času makartizma), zato zapisani izsledki za slovenski film niso nenavadni in prav tako ni nepričakovano, da so se razmere po osamosvojitvi Slovenije izrazito spremenile.

Slovenske filmske adaptacije literarnih del v letih 1991–2013

Število filmskih adaptacij se je v osamosvojitvenem obdobju v resnici znatno zmanjšalo (na vsega 20 %) in tako se je filmska umetnost navidezno postopoma »osamosvojila« od književnosti. Upad filmskih adaptacij v devetdesetih letih je bila posledica prizadevanj filmskih ustvarjalcev, da se posvetijo sodobnim temam, ki pa jih niso iskali v književnih delih, temveč so se raje posluževali izvirnih scenarijev, čeprav je (bila) scenaristika pri nas slabo razvita. Kakšno negativno konotacijo so imele filmske adaptacije literarnih del, razkriva tudi podatek, da je skoraj polovica filmskih adaptacij po osamosvojitvi prikrivala informacijo, da gre za filmsko adaptacijo literarnega dela, oziroma se filmskim ustvarjalcem v najavni ali odjavni špici ni zdelo vredno zapisati, da je film posnet po literarni predlogi. Želja po osvobajanju literarnih spon je potrditev teze Dudleyja Andrewa (35), da so filmske

adaptacije literarnih del zelo uporaben kazalnik zgodovinskih in družbenih sprememb v določenem prostoru. Da je torej prišlo do načrtnega zavračanja filmskih adaptacij po osamosvojitvi, je (gledano z družbeno-kulturnega vidika) popolnoma razumljiv pojav. Film se je skušal otresti ideologije sprva prav s tem, da je zavračal literarne predloge, saj je v tistem času močno prevladovalo mišljenje, da se slovenske filmske adaptacije navezujejo zgolj na literarna dela, ki se tematsko navezujejo na čas druge svetovne vojne ali tik po njej. Če pa so režiserji že posegali po literarnih zgodbah, so v večini primerov prevladovala sodobna književna dela, npr. roman *Carmen* (Metod Pevec, 1991), in žanrska literarna dela, npr. *Blues za Saro* (Janja Vidmar, 1996) in *Rodoljub* (Igor Karlovšek, 1994). V obdobju med letoma 1991 in 2013 je sicer pri 21 filmskih adaptacijah literarnih del od izida literarne predloge do filmske premiere v povprečju preteklo okoli 7 let.

Po izrazitem zavračanju literarnih predlog v devetdesetih letih se je stanje v zadnjem desetletju nekoliko normaliziralo, filmske adaptacije pa so sčasoma presenetljivo pridobivale na veljavi tako med kritiki kot med strokovno javnostjo. V tem obdobju sicer ni zaznati močnega vpliva literature na filmsko umetnost. Filmski ustvarjalci namreč danes književnost obravnavajo kot vir dramatičnih zgodb, motivov in tem, ki vznemirjajo gledalce, redko pa filmsko adaptacijo posnamejo zgolj zaradi prepoznavnosti samega literarnega dela (takšna je zgolj knjižna uspešnica Gorana Vojnoviča *Čefurji raus!* in deloma roman *Panika* Dese Muck). Kljub temu da se ustvarjalci adaptacij ne poslužujejo literarnih predlog zaradi specifičnih ekonomskih razlogov, je zanimiva ugotovitev, da so bili izmed filmskih adaptacij uspešnejši tisti filmi, ki so temeljili na literarnih predlogah, ki jih je strokovna javnost že ob izidu izpostavila z literarnimi nagradami in nominacijami. Romana *Namesto koga rožja cveti* in *Zvenenje v glavi* sta prejela nagrado kresnik, romani *Carmen*, *Ki jo je megla prinesla*, *Petelinji zajtrk*, *Predmestje* in *Nedotakljivi: mit o Ciganih* pa so bili nominirani za to najodmevnejšo literarno nagrado pri nas. Nadalje je bil roman *Ki jo je megla prinesla* zaslužen, da je pisatelj prejel nagrado Prešernovega sklada, drama *To ti je lajff* pa je z gledališkimi predstavami požela uspeh med gledalci. Tudi zbirka kratkih zgodb Nejca Gazvode *Vevericam nič ne uide* (po eni izmed njih je leta 2011 nastal film *Izlet*) je prejela nagrado za najboljšo zbirko kratke proze, Dnevnikovo fabulo 2006. Vsa naštetá literarna dela so služila kot predloge za uspešne filmske adaptacije, nasprotno pa so se manj odmevna (predvsem žanrska) literarna dela, kot so *Blues za Saro*, *Rodoljub* in *Prehod* (Vladimir Nardin, 1994), v filmskih adaptacijah zapisala kot manj uspešne prakse. Slovenska kinematografija je nasploh, podobno kot v literaturi, šibka v žanrskih filmih.

Recepcija slovenskih filmskih adaptacij se je po prelomu stoletja s časom spreminjala, preobrat pa je dosegla s filmom *Petelinji zajtrk* (2007,

Marko Naberšnik po romanu Ferija Lainščka). Režiser Marko Naberšnik je Lainščkovo predlogo adaptiral glede na lastno režijsko vizijo (posneti klasični pripovedni film, ki bo privabil večje število gledalcev), pri tem pa je tako na ravni naracije kot tudi pri uporabi vizualnih sredstev in režije povsem odkrito posnemal učinkovita klasična filmska izrazna sredstva, ki so uveljavljena v svetovni zgodovini filma in se s tem izkazal kot izvrsten obrtnik. Filmska kritika je film v splošnem označila za »zelo gledljiv«. Alojzija Zupan Sosič (93) je izpostavila, da roman sicer ni bil pisan z eksplisnim namenom postati uspešnica, se pa je to zgodilo filmu. V knjižni predlogi je po njenem mnenju mogoče zaznati »literarne pomanjkljivosti (simplifikacija, redundanca in predvidljivost)«, ki so tipični elementi knjižne uspešnice, posledično pa priložnost za nastanek uspešne filmske adaptacije. Marko Naberšnik je torej v Lainščkovem romanu ustrezno prepoznal vse potrebne elemente za doseg svojega cilja. Ob vsem tem je publicist Peter Kolšek zapisal, da »argumentirano smemo pomisliti na to, koliko muk bi bilo prihranjenih slovenski tranzicijski scenaristiki, če bi se znala opreti na sočasno literaturo. Ne zato, da bi se je držala kot pijanec plota, ampak zato, da bi v njej najdevala sodobne oblike arhetipskih situacij« (Kolšek, *Zajtrk* 23). Marko Naberšnik se je po uspehu svojega prvenca držal preverjene formule in svoj drugi film – *Šanghaj* (2012) – prav tako oprl na roman *Nedotakljivi* Ferija Lainščka in posnel soliden mednarodni koprodukcijski film. Še enkrat se je izkazal za vrhunskega režiserja, predvsem pa scenarista, ki piše scenarije na podlagi literarnih del, kar bo najbrž v precejšnji meri zaznamovalo tudi njegovo nadaljnjo kariero.

Druga odmevna filmska adaptacija v tem obdobju pa je bil film *Čefurji raus!* (Goran Vojnovič, 2013), ki je veljal za enega izmed bolj pričakovanih slovenskih filmov, predvsem zaradi dejstva, da je šlo za adaptacijo najbolj popularnega romana v zadnjem času, ki je bil prodan v nakladi 17.000 izvodov. Film si je v slovenskih kinematografih ogledalo okoli 56.000 gledalcev.³ Sama zgodba romana je dokaj preprosta, v osnovi celo tragična. A avtor je fabulo zgradil zelo premišljeno in pripoved prepletel s tremi bistvenimi aduti: fragmentarno strukturo, ironijo in »živahnim jezikovnim brbotom, ki ustvarja zakladnico na novo izgrajene čefurščine – fužinščine« (Vrbnjak). Fragmentarna struktura je bistvena kvaliteta romana, ki poda tragično zgodbo na humoren način, sočna mešanica jugoslovanskih jezikov pa v romanu ni samemu sebi v namen, saj z njim poudarja strukturni načrt romana. Vojnovičev roman je tako učbeniški primer teze Rolanda Barthesa, ki je v *Uvodu v strukturalno analizo pripovedi* skušal pojasniti, kako formalne strukture pripovedi omogočajo prenašanje smisla. Po Barthesu pomen pripovedi nastane zato, ker se nekatere funkcije pahljačasto povezujejo z elementi višjih ravni pripovednega besedila in šele tam dobijo

svoj smisel oz. pomen. V tem smislu je roman *Čefurji raus!* skorajda popoln obrtniški izdelek. Vojnoviću v filmski adaptaciji žal ni uspelo izkoristiti umetniških praks, ki jih interakcija književnosti in filma sicer ponuja, saj so vsi zgoraj navedeni elementi umanjali. Filmska pripoved z mankom treh bistvenih »adutov« romana tako ostane zgolj neizrazita, izluščena tragična zgodba. *Čefurji raus!* so, kot rečeno, ena redkih slovenskih filmskih adaptacij, v prvi vrsti posnetih zaradi prepoznavnosti samega literarnega dela, saj naši filmski ustvarjalci književnost obravnavajo zgolj kot vir dramatičnih zgodb, motivov in tem. Obenem pa ta adaptacija potrjuje ugotovitev, da scenaristi ob adaptiranju slovenskih literarnih del le redko izkažejo svojo avtorsko poetiko, še pogosteje pa z osredotočanjem na fabulativno plat prepogosto zanemarijo druge stilno-slogovne vidike literarnih izvirnikov. Ključno pa je, da so bili filmski kritiki precej spoštljivi do filmske adaptacije, čeprav je v resnici šlo za spodletel poizkus adaptiranja. Peter Kolšek (*Film* 19) film označi za »normalen«, Zdenko Vrdlovec (*Ne dobri* 19) za »ne dobrega ne slabega«, kar kaže na to, da je odnos strokovne javnosti do filmskih adaptacij literarnih del v današnjih časih precej bolj pozitiven. Kritiki bi bili pred nekaj desetletji nedvomno do filma precej manj prizanesljivi.

Ob tem je sicer potrebno poudariti, da analize slovenskih filmskih kritik pokažejo, da je metodologija ocenjevanja filmskih adaptacij literarnih del in primerjav sicer zelo teoretično pomanjkljiva, mestoma celo stereotipna. Filmski kritiki in teoretiki praviloma ne presegajo tradicionalnih primerjanj filmske adaptacije in literarnega izvirnika s konceptom zvestobe ter raznimi tipologijami, (s pojmi, kot so dobesedna, zvesta in svobodna adaptacija), ki za znanstveno proučevanje adaptacij niso zadostna, saj ne nudijo otipljivih rezultatov (Rudolf 445). Tipologije se morda na prvi pogled resda zdijo uporabne pri razločevanju posameznih strategij, vendar je posamezno adaptacijo nemogoče umestiti v določene kategorije, saj navidezno še tako dosledna adaptacija uporablja različne strategije. V domačih kritikah filmskih adaptacij zelo redko srečamo pojme, kot so naratologija, intertekstualnost, koncepti recepcijske teorije itd. V kritikah umanjka metodološki pluralizem, ki je zreduciran zgolj na klasično primerjalno metodo in mogoče kulturnozgodovinski kontekst. Brez medsebojnega oplajanja metod pri proučevanju filmskih adaptacij literarnih del pa nikakor ne moremo priti do otipljivih rezultatov. Že Marjan Rožanc je leta 1987 zapisal, da slovenski film ni v špici slovenskega duha in menil, da mu lahko pomaga filmska teorija, ki bi jo morali poudarjati prav filmski kritiki. »Slovenski film se bo povzdignil v špico slovenskega duha samo v primeru, če bo dosegel idejno-estetsko zrelost, če bo v filmskih vrstah razvil idejno-estetski pluralizem in dinamiko posameznih idejno-estetskih

skupin. Samo ta in tako idejno-estetska grupna dinamika bo lahko spremenila tudi način produkcije, za katerega vemo, da danes ne ustreza nikakršni duhovni produkciji» (Rožanc, *Scenaristika* 32).

Sklep

Kako lahko sklenemo ugotovitve, če se opremo na tezo Dudleyja Andrewa, da je način, kako in katera literarna dela se adaptirajo v filmski medij, uporaben kazalnik zgodovinskih in družbenih sprememb ter teženj določene nacionalne kinematografije? Spremenljivost odnosa strokovne javnosti do filmskih adaptacij pred in po osamosvojitvi kaže na to, da se odnos do filmske kulture v našem prostoru spreminja. Nedavne adaptacije, kot so *Panika* (2013, Barbara Zemljič po romanu Dese Muck), *Čefurji raus!*, *Šanghaj* in *Petelinji zajtrk* kažejo na to, da se za filmske adaptacije čedalje bolj pogosto izbirajo tisti romani, ki so doživeli dober uspeh pri bralcih. To pravzaprav ni ničesar novega, saj se je v konstitutivni fazi slovenske kinematografije filme snemalo predvsem po tistih literarnih delih, ki so se že vpisala v kanon slovenske literature, predvsem pa tistih, ki so ustrezale takratnim ideološkim smernicam. Bistvena razlika je, da po letu 1991 filmski režiserji in producenti sami izbirajo besedila, za katera menijo, da se bodo zapisala v slovensko literarno zgodovino ali pa imajo za izbor literarne predloge drugačne razloge (osebne, ekonomske, estetske itd.). Poleg tega ima sodobna slovenska filmska produkcija vse prepogosto težave z (ne)upoštevanjem osnovnih, aristotelovskih, fabulativnih zakonov. Če se ozremo samo proti nekaterim nedavnim filmom, posnetih po izvornih scenarijih (npr. *Slovenka* (2009, Damjan Kozole), *Osebna prtljaga* (2009, Janez Lapajne), *9:06* (2009, Igor Šterk), *Gremo mi po svoje* (2010, Miha Hočever), *Stanje šoka* (2011, Andrej Košak) in *Gremo mi po svoje 2* (2013, Miha Hočever) itd.), lahko opazimo, da imajo vsi ti filmi številne neopravičljive scenaristične luknje. Vsi namreč posegajo po klasični narativni formi, a kažejo nedopustne dramaturške in scenaristične pomanjkljivosti.⁴ Ni nujno, da sodobni film sledi klasični narativni poetiki, a če filmi že uporabljajo tako strukturo, je le treba upoštevati določene zakonitosti. Samo Rugelj (7) ugotavlja, da filmom samostojne Slovenije »še vedno manjka krepkeje prisotne pisateljske veščine, ki zna dobro povezati vse pripovedne niti v zapletu in razpletu. [...] Prerez pokaže tudi to, da je pri filmih, kjer so s svojo predlogo (ali kako drugačno angažiranostjo) sodelovali pisatelji, le redko umanjala jasna zgodba, saj se skorajda ni zgodilo, da se filmi po literarnih predlogah ne bi iztekli v konec, ki je dobro povzegal težnje glavnih likov skozi film.«⁵ Povedno je tudi dejstvo, da so v za-

dnjem času vzniknili kar štiri režiserji/pisatelji, ki so svoje filme posneli po lastnih literarnih predlogah: Metod Pevec (*Carmen* (1995) ter *Labko noč, gosposdična* (2011) po romanu *Težja neba*), Vinko Möderndorfer (*Predmestje* (2004) in *Pokrajina Št.2* (2008)), Nejc Gazvoda (*Izlet* (2011)) ter že obravnavani Goran Vojnovič (*Čefurji raus!* (2013)). Tovrstna praksa se je v svetovni zgodovini sicer izkazala za uspešno le pri največjih *auteurjih*, tako da je težko napovedati, kaj to pomeni za razvoj domače filmske umetnosti in scenaristike.⁶ Kot kaže, si čedalje več filmskih ustvarjalcev vendarle postavlja vprašanje, ali ni prišel čas, ko bi se slovenski filmi morali bolj opreti (predvsem na aktualna) literarna dela.

OPOMBE

¹ Za primerjavo: v sodobni svetovni kinematografiji se delež filmov, posnetih na podlagi literarnih del, giblje med eno četrtino in eno tretjino.

² Leta 2005 so ob stoletnici slovenskega filma (natančneje ob stoletnici nastanka prvih gibljivih slik, ki jih je posnel Karol Grossmann v Ljutomeru) filmski kritiki različnih generacij film *Ples v dežju* izbrali za najboljši slovenski film vseh časov.

³ Najbolj gledan slovenski film po osamosvojitvi je mladinska komedija *Gremo mi po svoje* (2010) režiserja in scenarista Miha Hočevarja, ki je našela več kot 208.000 gledalcev, *Petelinji zajtrk* pa si je v slovenskih kinematografih ogledalo okoli 183.000 gledalcev.

⁴ To je bilo splošno mnenje žirije Festivala slovenskega filma leta 2009, o neustrezno strukturiranih scenarijih pa pričajo tudi številne filmske kritike navedenih filmov.

⁵ Ena izmed svetlih izjem je film *Razredni sovražnik* (2013, Rok Biček), ki so ga filmski kritiki označili za enega najbolj navdušujočih prvencev zadnjih let, njegova odlika pa je prav v odlično strukturiranem scenariju, ki so ga na podlagi resničnih dogodkov napisali Nejc Gazvoda, Rok Biček in Janez Lapajne.

⁶ Ob tem je zelo zgovoren zapis Zige Valetiča (14), ki opozarja na dejstvo, da so slovenski scenaristi pač režiserji: »Med letoma 2000 in 2010 je nastalo 62 celovečercjev. Le pri petih sta scenarist in režiser različna človeka, pri sedmih je režiser napisal ali pomagal napisati scenarij po literarni predlogi nekoga tretjega, pri štirinajstih filmih je režiser napisal scenarij s pomočjo soscenarista/-ov, kar pri šestintridesetih filmih pa je avtor scenarija in režije ena sama oseba.«

LITERATURA

Andrew, Dudley. "Adaptation." *Film Adaptation*. Ur. James Naremore. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000. 28–37.

Furlan, Silvan in Kozole, Damjan. »Boštjan Hladnik: Živim, ko snemam.« *Ekrani* 16.8 (1991): 22–23.

Furlan, Silvan. »Kratka predstavitev slovenskega celovečernega filma.« *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–1991*. Ur. Silvan Furlan. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1994. 9–19.

Kolšek, Peter. »Film: Čefurji raus!.« *Delo* (5. 10. 2013): 19.

– – –. »Zajtrk za vse.« *Delo* (19. 10. 2007): 23.

- Ljubić, Milan. »V znamenju Doktorja.« *Ekran* 22.3–4 (1985): 71–72.
- Milovanović Jarh, Peter. »Živela svoboda.« *Ekran*. 25.2 (1988): 37.
- Rožanc, Marjan. »Filma še nimamo.« *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ur. Zdenko Vrdlovec. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1988. 172–173.
- – –. »Scenaristika danes.« *Ekran*. 24.5–6 (1987): 31–32.
- Rudolf, Matevž. *Ko beseda podoba najde: Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2013.
- Rugelj, Samo. »Slovenska literatura in film: primer Feri Lainšček.« *Pogledi* (16. 6. 2010): 7.
- Stankovič, Peter. *Rdeči trakovi: reprezentacija v slovenskem partijskem filmu*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2005.
- Šimenc, Stanko. *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS, 1996.
- – –. *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983.
- Valetič, Žiga. »Scenaristika: hobi ali poklic?« *Pogledi* (13. 11. 2013): 14–15.
- Vrbnjak, Eva. »Čefurji raus!« *Bukla* (2008). Splet 23. 8. 2013 <http://www.bukla.si/?action=knjige&book_id=1043>.
- Vrdlovec, Zdenko. »Knjiga in kino.« *Literatura*. 14. 127–128 (2002): 81–95.
- – –. »Ne dobri ne slabi – čefurji.« *Dnevnik* (6. 9. 2013): 19.
- Zorman, Barbara. *Senca besede: filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Koper: Založba Annales, 2009.
- Zupan Sosič, Alojzija. »Petelinji zajtrk, knjižna in filmska uspešnica.« *Seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 2008. 87–96.

Changes in the Reception of Literary Film Adaptations in Slovene Cinema

Keywords: literature and film / Slovene cinema / Slovene literature / film adaptations

The article examines how film and literary critics evaluated the relationship between literature and film in Slovene cinema. Although Slovene cinematography reached some of its peaks with the help of Slovene literature, film adaptations of Slovene literary works were in the past subdued to several polemics for different reasons. In the period before the independence of Slovenia, the reception of literary film adaptations was affected by the fact that more than 41 % of feature films were based on literary works. Due to such vast quantity, Slovene film was often unappreciated compared to literature. Moreover, literature – in the first stages of Slovene cinematography – was used as a channel to convey ideology of the time to film because it was easier to control film production when based on literature. The amount of film adaptations declined rapidly (to 20 %) after

the independence of Slovenia (1991) but on the other side the interest for adaptations surprisingly gained in the last decade. The Dudley Andrew's thesis, that the method in which literary works are selected and adapted to the film medium is useful indicator of the historical and social changes of certain national cinema, are very much exact for Slovenian cinematography. Before independence, there was impression among film critics that the Slovene film adaptations are thematically strongly ideologically related to the Second World War. After 1991, film directors therefore understandably tried to avoid screenplays that were based on literary works. After a strong rejection of film adaptations in 1990s, the situation normalized in the last decade – film adaptations are intensely gaining autonomy especially in wider media space, particularly after Marko Naberšnik's film *Rooster's breakfast* (2007) based on the novel by Feri Lainšček. Significant difference is that after 1991, film directors and producers made their own choices which novels will they adapt (based on personal, economic, aesthetic etc. reasons). In addition, it is all too often that contemporary Slovene films, based on original screenplays, encounter problems of (not) taking into consideration basic principles of Aristotle's Poetics.

Februar 2014