

*Matevž Rudolf*

**KO BESEDA PODOBO NAJDE**

Slovenska literatura in film v teoriji in praksi  
(1984–2012)

*Matevž Rudolf*

**KO BESEDA PODOBO NAJDE**

SLOVENSKA LITERATURA IN FILM  
V TEORIJ IN PRAKSI  
(1984–2012)

**UMco** kino

UMco, Ljubljana, 2013

**Matevž Rudolf**  
**KO BESEDA PODOBO NAJDE**  
Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)

© Matevž Rudolf in UMco d. d., 2013

Brez pisnega dovoljenja izdajatelja je prepovedano reproduciranje, distribuiranje, javna priobčitev ali druga uporaba te knjige ali njenih delov v kakršnem koli obsegu ali postopku, skupaj s fotokopiranjem, tiskanjem ali shranitvijo v elektronski obliki, v okviru določil Zakona o avtorskih in sorodnih pravicah.

**Izdajatelj in založnik:**

UMco, d. d. (zanj Samo Rugelj) in Slovenska kinoteka (zanj Ivan Nedoh)

**Urednik:** dr. Samo Rugelj

**Pomočnica urednika:** Renate Rugelj

**Recenzenti:** dr. Tone Smolej, dr. Mateja Pezdirc Bartol, dr. Samo Rugelj

**Prevod povzetka:** Lučka Lučovnik

**Naklada:** prvi natis, 300 izvodov

**Oblikovanje in postavitev:** Žiga Valetič

**Tisk:** NTD d. o. o.

Ljubljana, 2013

**Fotografije na naslovnici iz filmov:**

*Poletje v školjki, Zvenenje v glavi, Pokrajina Št.2 in Šanghaj*

Vse fotografije uporabljene z dovoljenjem Slovenskega filmskega centra, javne agencije Republike Slovenije in filmskih producentov.

**Fotografija avtorja na zavihku:** Goran Sedlovski

Knjiga *Ko beseda podoba najde: Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)* je nastala v sozaložništvu založbe UMco in Slovenske kinoteke.

Izid knjige je podprlo Ministrstvo za izobraževanje, znanost, kulturo in šport.

CIP - Kataložni zapis o publikaciji  
Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

791.31(497.4)''1984/2012'':821.163.6.09

RUDOLF, Matevž

Ko beseda podoba najde : slovenska literatura in film v teoriji in praksi : (1984-2012) / Matevž Rudolf ; [prevod povzetka Lučka Lučovnik ]. - 1. natis. - Ljubljana : UMco : Slovenska kinoteka, 2013

ISBN 978-961-6803-64-9 (Umco)

265723648

UMco d. d., Leskoškova 12, 1000 Ljubljana  
tel.: 01/ 520 18 39, e-pošta: bukla-urednistvo@umco.si, www.bukla.si

SLOVENSKA KINOTEKA / SLOVENIAN CINEMATHEQUE  
Miklošičeva cesta 38, 1000 Ljubljana • tel.: 01/43 42 510  
www.kinoteka.si • e-pošta: tajnistvo@kinoteka.si

## VSEBINA

UVOD: BESEDA IŠČE PODOBO ...	9
I. DEL: ZGODOVINSKI PREGLED – KAKO JE LITERATURA VPLIVALA NA RAZVOJ FILMSKE UMETNOSTI?	17
Izhodišča	19
Zgodnje obdobje nemega filma (1895–1918)	23
Pozno nemo obdobje (1919–1926)	33
Francosko impresionistično gibanje	34
Nemško ekspresionistično gibanje	35
Sovjetsko montažno gibanje	37
Vpliv evropskih filmskih gibanj na klasični hollywoodski slog	39
Razvoj zvočnega filma (1927–1945)	41
Povojno obdobje (1946–1958)	47
Francoski novi val in novi Hollywood (1958–1975)	54
Francoski novi val	54
Novi Hollywood	57
Globalizacija svetovne kinematografije (1975–2000)	61
Pojav filmske uspešnice (blockbuster)	61
Umetniški filmi ob koncu 20. stoletja	62
Pojav videa in studijskih konglomeratov	64
Sodobni film (2001–2012)	66

<b>II. DEL: TEORETIČNA IZHODIŠČA – KAKO ANALIZIRATI FILMSKE ADAPTACIJE?</b>	73		
<b>Metodološka podlaga za analizo filmskih adaptacij literarnih del</b>	75		
Izhodišča	75		
<b>Naratologija</b>	89		
Izhodišča	89		
Fabula – siže	91		
Barthesova analiza pripovedi	96		
Pripovedovalec v literarni vedi	103		
Fokalizacija in okularizacija	110		
Pripovedovalec v filmski teoriji	116		
<b>Intertekstualnost</b>	128		
<b>Filmska adaptacija in gledalec</b>	132		
<b>Sinteza: Kamilla Elliott in metodološki pluralizem</b>	135		
<b>III. DEL: ANALIZE – SLOVENSKA LITERATURA IN FILM V PRAKSI (1984–2012)</b>	145		
<b>Slovenske filmske adaptacije literarnih del</b>	147		
<b>Filmske adaptacije slovenskih literarnih del 1931–1983</b>	148		
<b>Filmske adaptacije slovenskih literarnih del 1984–2012</b>	158		
Veselo gostivanje (1984)	167		
Ljubezen (1984)	183		
Doktor (1985)	194		
Poletje v školjki (1986)	203		
Čas brez pravljič (1986)	213		
Hudodelci (1987)	222		
Ljubezen nam je vsem v pogubo (1987)	231		
Moj ata, socialistični kulak (1987)	239		
Živela svoboda (1987)	248		
Kavarna Astoria (1989)	255		
Veter v mreži (1989)	262		
Halgato (1994)	270		
Carmen (1995)	276		
		Blues za Saro (1998)	285
		Patriot (1999)	291
		Mokuš (2000)	303
		Zvenenje v glavi (2002)	312
		Pozabljeni zaklad (2002)	324
		Predmestje (2004)	333
		Petelinji zajtrk (2007)	342
		Traktor, ljubezen in rock'n'roll (2007)	365
		Pokrajina Št.2 (2008)	374
		Prehod (2008)	381
		Lajf (2008)	389
		Izlet (2011)	396
		Lahko noč, gospodična (2011)	405
		Šanghaj (2012)	412
		<b>Izsledki analiz filmskih adaptacij slovenskih literarnih del 1984–2012</b>	420
		<b>ZAKLJUČEK: BESEDA PODOBO NAJDE ...</b>	441
		<b>POVZETEK</b>	451
		<b>ABSTRACT</b>	455
		<b>VIRI IN BIBLIOGRAFIJA</b>	459
		<b>Bibliografija</b>	459
		<b>Viri (leposlovje in scenariji)</b>	465
		<b>Filmografija obravnavanih filmskih adaptacij</b>	467
		<b>Kritike in drugi zapisi o obravnavanih literarnih delih ter filmskih adaptacijah</b>	468
		<b>Priloga: Seznam vseh slovenskih celovečernih filmov (1931–2012)</b>	495
		<b>KAZALO IMEN IN NASLOVOV</b>	511

## UVOD: BESEDA IŠČE PODOBO ...

**K**njiževnost, in knjiga kot njena pojavna oblika, je od nek-  
daj veljala za gonilno silo slovenske kulture. Izmed vseh  
šestih klasičnih umetnosti ima prav književnost posebno vlo-  
go v slovenskem prostoru, po drugi svetovni vojni pa je bila  
tudi eden od temeljev pri vzpostavitvi domače filmske ume-  
tnosti. Ker je bil slovenska kinematografija takrat še v povoj-  
jih, saj je primanjkovalo izkušenih filmskih ustvarjalcev, se je  
film, podobno kot v nekaterih drugih nacionalnih kinemato-  
grafijah, navezoval na uveljavljeno domačo književnost.

V povojnem obdobju slovenske kinematografije je bilo več  
pozornosti namenjene filmom, posnetim po znanih književ-  
nih delih, tudi zato, ker se slovensko občinstvo še ni znalo  
koherentno odzvati na filmsko umetnost, saj je bilo vzgojeno  
predvsem literarno. Po drugi strani pa je tako ali tako primanj-  
kovalo izvirnih scenarijev z aktualno tematiko, ki bi slovenski  
film popeljali v krog nacionalnih umetnosti. Zato ni presene-  
tljivo, da je med letoma 1931 in 1990 od 121 slovenskih celo-  
večernih filmov kar 50 filmov (41 %) nastalo na podlagi literar-  
nih del. Z razvojem slovenske kinematografije so se prav zara-  
di takšne kvantitete filmskih adaptacij literarnih del mnogo-  
krat pojavili očitki, da ni slovenski film nič drugega kot pasto-  
rek literature in da književnost film odtujaže sodobnosti, zato  
je slovenski film videti kot nekaj arhaičnega in nesodobnega,

čepprav v resnici dobrih slovenskih scenarijev, ki bi se ukvarjali s sodobnimi temami, sploh ni bilo. Znano dejstvo, da Slovenci v krogu nacionalnih umetnosti za film nimamo spoštljivega mesta, izhaja deloma tudi iz povezave med literaturo in filmom, ki so jo tekom časa na problematičen način obravnavali številni filmski in literarni kritiki ter teoretiki.

A potrebno je poudariti, da je kljub precejšnjemu konsenzu, ki je vladal tisti čas med strokovno javnostjo, ter splošnemu mnenju, da se mora slovenski film osvoboditi literarnih spon, slovenska kinematografija prav z adaptiranjem literarnih del v obdobju 1931–1983 dosegla nekaj svojih vrhuncev: Boštjan Hladnik je ob motivih iz romana *Črni dnevi in beli dan* (1958) Dominika Smoleta po mnenju številnih kritikov posnel enega najboljših slovenskih filmov – *Ples v dežju* (1961), Matjaž Klopčič je v antološkem filmu *Cvetje v jeseni* (1973) adaptiral istoimensko Tavčarjevo povest, Živojin Pavlović pa je na podlagi romana Vitomila Zupana *Menuet za kitaro* (1975) posnel polemično-izzivalen film *Nasvidenje v naslednji vojni* (1980). Za še posebej plodno pa se je izkazalo razmerje med slovensko literaturo in filmom v segmentu mladinskega filma – na primer filma *Kekec* (Jože Gale po povesti Josipa Vandota, 1951) in *Sreča na vrvi* (1977, Jane Kavčič po povesti Vitana Mala).

Kljub temu pa je nesporno dejstvo, da je v predosamosvojitvenem obdobju književnost predstavljala kanal, po katerem je v slovenski film vdiral ideološki vpliv. Ta je bil predvsem razviden v procesu izbire »primernih« literarnih del, ki so jih izbirali v najrazličnejših »programskih komisijah«. Pogost očitak tistega časa je bil tudi, da se slovenski film prevečkrat ukvarja s tematiko NOB, kar je bil za nekatere trden dokaz, da v filme vdira ideologija. Takrat režiserji večinoma niso pristopali k planiranim filmskim adaptacijam literarnih del zaradi avtonomnega umetniškega interesa, temveč so le ti delovali kot izvrševalci določene programske sheme. Zdi se, da prav v tem dejstvu tiči glavni razlog za negativne kritike o pogubnem vplivu, ki ga je imela literatura na slovensko kinematografijo.

Slovenski film se je verjetno prav zaradi tovrstnih nasprotovanj postopoma »osamosvojil« od književnosti. Število filmskih adaptacij se namreč naglo zmanjša po letu 1989. Med letoma 1991 in 2012 je tako izmed 99 slovenskih celovečernih filmov le 19 (19 %) filmskih adaptacij literarnih del. Razlogov za tak upad je, kot bomo videli, veliko; še največkrat filmski publicisti razlog predpisujejo osamosvojitvi Slovenije, nesporno dejstvo pa je, da se je slovenski film postopoma »osamosvajal« od književnosti, prav zaradi omenjenega problematiziranja različnih publicistov. Po koncu 1980. let filmske adaptacije slovenske klasične literature skoraj povsem zamrejo. Vse več je filmov, posnetih po izvirnih scenarijih, če pa so režiserji že posegali po literarnih zgodbah, so v večini primerov prevladovala sodobna književna dela.

Pričujoča knjiga se osredinja na razmerja med slovensko literaturo in filmom ter natančneje raziskuje predvsem obdobje po letu 1983, ki še ni bil predmet sistematične obravnave, čeprav je v tem času prišlo do nekaterih sprememb, ki še danes bistveno vplivajo na slovensko kinematografijo. K raziskovanju je v prvi vrsti spodbudila vrzel v slovenskem prostoru, saj se je po raziskavi Stanka Šimenca, ki je leta 1983 izdal knjigo *Slovensko slovstvo v filmu*, temeljno študijo o povezavi slovenskega filma z literaturo, s to navezavo v slovenskem prostoru ukvarjala le še Barbara Zorman v svoji doktorski disertaciji, ki je bila podlaga za monografijo *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)* iz leta 2009. Kljub temu o slovenskih filmih, ki so nastali na podlagi literarnih del po letu 1983, nimamo nobenih raziskav, saj se tudi Zormanova, čeprav je njena raziskava novejša, osredini na slovenske filmske adaptacije, posnete do 1980. let. V manjši meri sta se s to tematiko v krajših člankih ukvarjala le publicista Zdenko Vrldovec in Andrej Šprah, a konkretnjših izsledkov nista podala. Namen te knjige, ki temelji na doktorski disertaciji z naslovom *Slovenska literatura in film 1984–2009*, je v prvi vrsti za polniti prav to vrzel. Skušali bomo osvetliti prakse sodobnih

slovenskih filmskih adaptacij literarnih del in te analize hkrati uokviriti v kulturni in zgodovinski kontekst, predvsem pa v okvir produkcijskega sistema slovenske kinematografije. Prav tako bomo raziskali, v kolikšni meri literatura še vedno vpliva na slovenski film in kako se ta vpliv razlikuje od tistega, ki ga je literatura imela v konstitutivni fazi slovenskega filma.

Ob tem velja opozoriti, da v slovenskem prostoru razen maloštevilnih člankov prav tako nimamo nobenih domačih ali prevedenih zgodovinskih in teoretičnih razprav, ki bi se celostno ukvarjale s filmskimi adaptacijami literarnih del. Zato se bomo v knjigi dotaknili tudi pregleda filmskih adaptacij literarnih del v svetovni kinematografiji v posameznih obdobjih in poskušali pokazati, na kakšen način sta literatura in film v preteklosti vplivala drug na drugega. Namen pričujoče monografije je namreč tudi na kratko osvetliti pretekle in sodobne prakse filmskih adaptacij literarnih del v svetovni kinematografiji. Osredinili se bomo na evropsko in ameriško filmsko produkcijo, čeprav je potrebno poudariti, da je interakcija med književnostjo in filmom tudi v drugih kinematografijah, na primer v azijski (Indija, Japonska, Koreja itd.), afriški (Nigerija) in latinsko-ameriški, zelo močna.

Posvetili pa se bomo tudi sodobnim teoretskim razpravam o odnosu med literaturo in filmom. Vprašanje razumevanja filmskih adaptacij literarnih del je predmet tako literarne vede kot filmske teorije ter odpira široko in izjemno raznovrstno problematiko. Filmske adaptacije so v preteklosti analizirali predvsem s pomočjo klasične primerjalne metode, ki jo je pri nas uporabljal Stanko Šimenc. S to metodo se raziskovalec pogosto omeji zgolj na vsebinsko plat adaptacij in se v najboljšem primeru dotakne tudi ideoloških sprememb, vselej pa je klasična primerjalna metoda omejena na ugotavljanje odmikov priredbe od predloge, ki včasih ne podaja zadovoljivih izsledkov. Novejša spoznanja o filmskih adaptacijah poskušajo klasično primerjalno metodo preseči na različne načine, večinoma s pomočjo izsledkov literarne naratologije in študij

o intertekstualnosti, hkrati pa ne zanemarjajo produkcijskih pogojev nastanka posameznih umetniških del, s čimer v analizo vpeljujejo tudi sociološko komponento in načela kulturnih študij. Poudariti velja, da teoretska raziskovanja filmskih adaptacij literarnih del v slovenskem prostoru doslej še niso bila predmet natančnejših strokovnih obravnav, zato smatramo, da je pregled metodoloških podlag v pričujoči študiji nujen za konkretnejše analize filmskih adaptacij literarnih del. Kljub nekaterim katedram za literaturo in film na angloameriških univerzah ter razpravam v znanstvenih publikacijah, kot so *Literature/Film Quarterly*, *Adaptation in Journal of Adaptation in Film and Performance*, pri študijah o filmskih adaptacijah literarnih del pogrešamo ustrezen konsenz o metodoloških osnovah za analizo adaptacij. Tako rekoč vsi odmevnejši sodobni teoretiki, ki se ukvarjajo s filmskimi adaptacijami (Dudley Andrew, Deborah Cartmell, Kamilla Elliott, Thomas Leitch, Brian McFarlane, Robert Stam, Imelda Whelehan itd.), pozivajo k preobratu v proučevanju filmskih adaptacij, ki so še vedno večinoma omejene na debate o specifičnosti posameznega medija, dihotomijah in proučevanju koncepta zvestobe (vsebinskega odmika filmske adaptacije od izvirnega literarnega besedila). Namesto naštevanj dihotomij med literaturo in filmom bomo poskušali podati celostno metodološko podlago za konkretno analizo adaptacij, ki bo vključevala različne znanstvene discipline. Bolj kot ontološkemu statusu posameznih umetniških praks se bomo torej posvetili konkretnim metodam za analizo adaptacij. Sodobne teoretične ugotovitve bomo poskušali aplicirati v praktično analitično metodo, ki pa bo lahko deloma uporabna tudi pri samem procesu adaptiranja literarnega dela v filmski medij.

V drugem delu knjige se osredinjamo na vseh sedemindvajset filmov, posnetih na podlagi slovenskih literarnih del po letu 1983, in na osnovi predlagane metode ocenjujemo primerne in neprimerne prakse adaptacij, hkrati pa te izsledke primerja z zapisi v slovenski literarni in filmski kritiki. Študija

še posebej skrbno analizira in bibliografira literarne in filmske kritike, ki se navezujejo na filmske adaptacije v proučevanem obdobju. Predmet analize so izključno slovenski celovečerni filmi (ki so imeli redno distribucijo v kinematografih), posneti po letu 1983, nastali na podlagi slovenskih literarnih del, ki so pred produkcijo filma izšla tudi v knjižni obliki. Takšnih filmskih adaptacij je natanko sedemindvajset. Analize teh filmov bomo uokvirili tudi v kulturni in zgodovinski kontekst, predvsem pa v okvir produkcijskega sistema slovenske kinematografije. Čeprav v knjigi ponekod omenjamo tudi slovenske filme, nastale na podlagi izvirnih scenarijev, je že v uvodu treba poudariti, da njen namen ni orisati zgodovine sodobnega slovenskega filma, marveč ugotoviti, kako je slovenska literatura posegala v razvoj slovenske kinematografije. Filmska adaptacija nas zanima tudi v samem procesu izbire literarnega dela za prenos na film, zato bomo poskušali ugotoviti, kateri dejavniki vplivajo na izbor literarnih del. Poudariti velja, da nas bo zanimal tudi morebitni medsebojni vpliv med posameznimi filmskimi adaptacijami, saj bomo poskušali odgovoriti na vprašanje, ali nemara adaptacije med seboj ne vsebujejo kakšne povezave, na primer določenih slogovnih značilnosti.

So filmske adaptacije nemara primerna praksa za prihodnost slovenskega filma? Dejstvo je, da slovenski režiserji, ki so povečini tudi avtorji scenarijev za svoje filme, ne pišejo dovršenih scenarijev oziroma so nemalokrat neprepričljivi snovalci zgodb. Se je smiselno vprašati, zakaj scenaristi ne posegajo po že preverjenih in izpiljenih zgodbah, ki so že prepričale številne bralce? Tovrstno sodelovanje med domačo književnostjo in filmom se je v našem prostoru kot izjemno plodovito izkazalo v primeru produkcije nacionalne televizije, ki je v zadnjem času nanizala nekaj zelo solidnih TV filmov, ki so večinoma nastali na podlagi sodobnih literarnih tekstov. Kot bomo videli, zadnja leta kažejo, da se slovenskemu filmu literature ni treba bati. Težko rečemo, da so knjižne predloge sodobnemu slovenskih filmov škodile, poudariti pa je seveda

treba, da se filmski režiserji in scenaristi danes drugače lotevajo filmskih adaptacij literarnih del kot v preteklosti. Prepričanje, da so filmske adaptacije slovenskih literarnih del dolgočasne, starinske in »največkrat zamorjene«, je postal zgolj močno uveljavljen stereotip. Snemanje filmov po literarni predlogah seveda samoumevno ne zagotavlja dobrega filma, a glede na pogoste težave domače scenaristike se pojavlja vprašanje ali bi bilo v prihodnosti v okvirih klasičnega pripovednega filma vredno temeljiteje premisliti o (vnovičnem in začasnem?) tesnejšem sodelovanju slovenskega filma in književnosti.



I. DEL:  
ZGODOVINSKI PREGLED

**KAKO JE LITERATURA VPLIVALA  
NA RAZVOJ FILMSKE UMETNOSTI?**

## IZHODIŠČA

Med literaturo in filmom lahko najdemo veliko vzporednic, tako v fenomenološkem (bistvene značilnosti), ontološkem (obstoj) kot tudi morfološkem (struktura) smislu, te vzporednice pa so predvsem jasno razvidne iz zgodovine filma, ki traja komaj dobrih sto let. Filmska umetnost se je namreč predvsem v svojih začetkih v veliki meri trdno opirala na literaturo in sodobne pisatelje. Kmalu po predstavitvi tehnološkega izuma, ki je omogočal filmske projekcije, so konec 19. stoletja številni ustvarjalci film dojemali in uporabljali le kot sredstvo za vizualni prikaz literarnih zgodb in gledaliških dram ter s tem poskušali zgolj posnemati »zunanje akcije« po sameznega književnega dela. Sčasoma se je kinematografija le toliko razvila, da so nekateri ustvarjalci začeli čedalje bolj poudarjati pomen filmske umetnosti kot avtonomne umetniške zvrsti, ki mora sama poiskati primerna umetniška izrazna sredstva. Kakorkoli že, nekaj je gotovo: filmska umetnost bi se precej drugače razvijala, če se ob svojih začetkih ne bi naslanjala na književnost. Po drugi strani pa je že kmalu po uveljavitvi osnovnih načel filmske umetnosti (predvsem kar zadeva montažne in druge pripovedne postopke) film s svojimi dosežki začel vzajemno vplivati na literaturo. Tako se je začel proces medsebojnega oplajanja besedne in filmske umetnosti, ki še ni celostno raziskan in zagotovo še skriva zanimive ugotovitve, kot tudi možnosti za nove umetniške prakse. V nadaljevanju si bomo ogledali pregled filmskih adaptacij literarnih del v svetovni kinematografiji in predvsem poskušali ugotoviti, kako je književnost vplivala na filmsko umetnost. Čeprav drži neizpodbitno dejstvo, da so na nekatere pisatelje vplivale marsikatere filmske mojstrovine, na razvoj literarnih pripovednih tehnik pa najrazličnejša filmska izrazna sredstva (npr. romani Alaina Robbe-Grilleta), se s tem vidikom na tem mestu ne bomo podrobneje ukvarjali.

Kinematografija je zaradi svoje inovativne in spektakelske narave že od svojih začetkov privabljala velike množice, preračunljivi producenti pa so kmalu ugotovili, da lahko filmske adaptacije literarnih del v večji meri privabljajo občinstvo, kar je zanje pomenilo predvsem večji zaslužek. To dejstvo je imelo vpliv tudi na samo književnost, natančneje na založniški in knjigotrški sektor. Kamilla Elliott (2009: 55) navaja, da je bilo v letu po odmevni filmski adaptaciji *Viharni vrh* (*Wuthering Heights*, William Wyler, 1939) studia MGM podano večje število knjig avtorice Emily Brontë kot pa v skoraj stotih letih od izida romana leta 1847. Tudi poznejše raziskave so pokazale pozitiven učinek filmske adaptacije na prodajo posameznega literarnega dela. Elliottova navaja še raziskavo iz leta 1985, ki je pokazala, da je kar 46 % gledalcev kupilo ali si izposodilo knjigo kot rezultat gledanja televizijske adaptacije literarnih del.

Filmske adaptacije literarnih del pa imajo svoj ugled tudi med filmskimi kritiki, kar je razvidno predvsem iz podelitev nagrad na filmskih festivalih. Na 84-ih podelitvah nagrad ameriške Akademije filmskih umetnosti in znanosti (*The Academy of Motion Picture Arts and Sciences*) je izmed filmov, ki so prejeli nagrado za najboljši film, kar 54 (64 %) takšnih, ki temeljijo na literarnih delih (večinoma romanah in dramah, v manjši meri pa tudi na biografijah in dveh kratkih zgodbah). To se pravi, da zgolj tretjina filmov, ovekovečenih z nagrado za najboljši film, temeljil na izvirnem scenariju. Če se ozremo na seznam desetih najboljših filmov po zaslužku v kinematografih v ZDA (Tabela št. 1) lahko ob upoštevanju povprečne cene kinovstopnic (oz. inflacije) ugotovimo, da je med prvimi desetimi največjimi filmskimi uspešnicami v ZDA kar sedem filmov adaptacij.

Zdi se, da se predvsem hollywoodski studii pogosto zanašajo na adaptacije znanih literarnih del, saj takšna praksa zanje pomeni manjše poslovno tveganje kot filmi z velikimi proračuni, posneti na podlagi izvirnega scenarija. Zato ni presenetljivo,

**Tabela št. 1:** Deset najboljših filmov po zaslužku v kinematografih v ZDA ob upoštevanju inflacije oz. povprečne cene kinovstopnice (7,95 dolarjev). S sivo barvo so označeni tisti filmi, ki so nastali na podlagi literarnega dela. Vir: [www.boxofficemojo.com/alltime/](http://www.boxofficemojo.com/alltime/) (21. 10. 2012).

	Naslov filma	Režiser	Avtor lit. predloge	Naslov literarnega dela
1.	<i>V vrtincu</i> ( <i>Gone with the Wind</i> , 1939)	Victor Fleming	Margaret Mitchell	<i>V vrtincu</i> ( <i>Gone with the Wind</i> , 1936)
2.	<i>Vojna zvezd</i> ( <i>Star Wars</i> , 1977)	George Lucas	/	/
3.	<i>Moje pesmi, moje sanje</i> ( <i>The Sound of Music</i> , 1965)	Robert Wise	Maria Augusta Trapp	<i>Hvalnica družine Trapp</i> ( <i>The Story of the Trapp Family Singers</i> , 1949)
4.	<i>E. T. Vesoljček</i> ( <i>E.T.: The Extra-Terrestrial</i> , 1982)	Steven Spielberg	/	/
5.	<i>Titanik</i> ( <i>Titanic</i> , 1997)	James Cameron	/	/
6.	<i>Deset zapovedi</i> ( <i>The Ten Commandments</i> , 1956)	Cecil B. DeMille	a) Dorothy C. Wilson b) Arthur E. Southon c) Joseph H. Ingraham	a) <i>Prince of Egypt</i> , 1949 b) <i>On Eagle's Wings</i> , 1937 c) <i>The Pillar of Fire</i> , 1859
7.	<i>Žrelo</i> ( <i>Jaws</i> , 1975)	Steven Spielberg	Peter Benchley	<i>Čeljusti</i> ( <i>Jaws</i> , 1974)
8.	<i>Doktor Živago</i> ( <i>Doctor Zhivago</i> , 1965)	David Lean	Boris Leonidovič Pasternak	<i>Doktor Živago</i> ( <i>Доктор Живаго</i> , 1957)
9.	<i>Izganjalec hudiča</i> ( <i>The Exorcist</i> , 1973)	William Friedkin	William Peter Blatty	<i>Izganjalec hudiča</i> ( <i>The Exorcist</i> , 1971)
10.	<i>Sneguljčica in sedem palčkov</i> ( <i>Snow White and the Seven Dwarfs</i> , 1937)	David Hand [idr.]	Jacob in Wilhelm Grimm	<i>Sneguljčica</i> ( <i>Schneewittchen</i> , 1812)

da odstotek filmov, posnetih na podlagi literarnega dela, ni tako velik med nagrajenci ameriške Akademije filmskih umetnosti in znanosti v kategoriji tujejezičnega filma, kjer je med 56 nagrajenimi filmi (nagrado za tujejezični film sistematično podeljujejo od leta 1956 dalje) dobra tretjina (36 %) narejena po literarnih predlogah. Za primerjavo podajmo še odstotek filmskih adaptacij, ki so bile nagrajene na dveh najprestižnejših filmskih festivalih. Na filmskem festivalu v Cannesu je bilo v celotni zgodovini festivala z najpomembnejšo nagrado, danes poimenovano zlata palma, nagrajenih 85 filmov, od katerih jih je slaba polovica (42 %) filmskih adaptacij. Ob tem je treba dodati, da je opaziti večji upad filmskih adaptacij med nagrajenimi filmi po letu 1970, kar je verjetno posledica vpliva francoskega novega vala in drugih inovativnih pristopov v sodobnem umetniškem filmu. Odstotek filmskih adaptacij med filmi, nagrajenimi z nagrado zlati lev, ki jo podeljujejo na beneškem filmskem festivalu, pa je še nekoliko nižji – med 75 nagrajenimi filmi je adaptacij dobra četrtnina (28 %). Pri izračunu so upoštevane tudi glavne nagrade, poimenovane po Benitu Mussoliniju, ki so jih pred letom 1943 podeljevali za tujejezični in domači italijanski film.

Pomen filmskih adaptacij se bo v prihodnje zagotovo še večal, saj je v sodobnem svetu upadanje zanimanja za branje, še zlasti za branje zahtevnejšega leposlovja, neizpodbitno dejstvo. Vse več ljudi išče izgovor v pomanjkanju časa za branje, zato se za potešitev svojih kulturnih potreb pogosto raje odločijo za ogled filmske adaptacije kot za branje literarnega izvirnika. Tudi v srednjih šolah si pri pouku slovenščine za pripravo na esej na maturi učenci kot dodatno, sekundarno gradivo pogosto ogledajo tudi filmske adaptacije, če te obstajajo (v zadnjih letih na primer filmi, kot so *Prezvetnost in pristranost*, *Neznosna lahkost bivanja*, *Zločin in kazen*, *Komu zvoni* in *Nasvidenje v naslednji vojni*). Tudi drugod po svetu je podobno. Senegalski pisatelj in filmski ustvarjalec Ousmane Sembène je poudaril izjemen pomen, ki ga

ima film v sodobnem času: »Delavec in kmet večinoma nimata časa, da bi se ustavljala pri drobnostih svojega življenja: živita jih, a nimata časa, da bi jih osmišljevala. Režiser pa tako drobnost poveže z drugo in ju tako sestavi v zgodbo. Tradicionalnega povedkarja ni več, mislim pa, da lahko njegovo mesto zasede filmski režiser« (nav. po: Thompson in Bordwell 2009: 509).

V nadaljevanju si bomo ogledali, kako se je skozi čas spreminjala raba filmskega medija in kakšen vpliv je pri tem imela literatura, pri čemer se bomo predvsem osredinjali na rabo posameznih filmskih tehnik in na filmski slog. Zanimali nas bodo torej mizanscena, osvetljava, kostumografija, postavitve in gibanje kamere, montaža ter glasba in zvok. Kot bomo videli, se je v zgodovini filma takšne postopke vseskozi standardiziralo, tako da je o tovrstnih pojavih, kot na primer v literarni zgodovini, mogoče govoriti kot o filmskih smerih, strujah, tokovih, gibanjih in poetikah. Timothy Corrigan (2007: 33) meni, da so bili od začetkov filmske produkcije pa vse do danes za filmske adaptacije pomembni predvsem trije dejavniki: kulturni, finančni in pravni status literarnega dela in filma. Zato v pričujoči študiji ne bomo zanemarili pomena razmer v filmski industriji (produkcija, distribucija, prikazovanje), saj ti dejavniki zaradi specifičnih pogojev pri filmskem ustvarjanju temeljno vplivajo na to, kakšni bodo končni izdelki.

## ZGODNJE OBDOBJE NEMEGA FILMA (1895–1918)

Film je zapleten medij, ki je pred sintezo v izum potreboval več tehničnih rešitev. Snemanje in prikazovanje filma, kot ga v osnovni obliki poznamo še danes, so iznašli v 1890. letih, za njegov »uradni rojstni dan« pa se največkrat omenja 28. december 1895, ko sta brata Lumière v pariški kavarni Grand Café prikazala 25-minutni program desetih kratkih

filmov ali, bolje rečeno, filmskih posnetkov. Tipični »film« za tisti čas je bil namreč posnet v enem kadru na odprtem prizorišču, pred nevtralnim ozadjem ob sončni svetlobi, prikazoval pa je realno dogajanje, se pravi, da dogajanje pred kamero ni bilo zaigrano in zrežirano. Še danes filme oz. posnetke v grobem delimo na t. i. igrane in dokumentarne filme; nas bodo v prvi vrsti zanimali seveda igrani oz. umetniški filmi. Kmalu po iznajdbi filmske kamere in projektorja so uporabniki te tehnične inovacije spoznali, da lahko različne posnetke med seboj zmontirajo, kar je pomenilo, da so filmi postajali daljši, vedno več pa jih je bilo tudi načrtno posnetih z vnaprej pripravljenimi igralci. Že leta 1903 je v štiriminutni groteski z naslovom *Nesreča Mary Jane* (*Mary Jane's Mishap*) režiser George Albert Smith uporabil splošni plan služkinje v kuhinji, ki se je izmenjeval s srednjimi plani, ti pa so prikazovali komične izraze na njenem obrazu. To načelo je postalo ena izmed osnov kontinuitetne montaže, ki se je, kot bomo videli, razvijala vse do konca prve svetovne vojne. Za razvoj pripovednega filma pa je pomemben tudi Edwin S. Porter, ki ga filmski zgodovinarji pogosto omenjajo kot avtorja prvega ameriškega igranega filma z naslovom *Življenje ameriškega gasilca* (*Life of an American Fireman*, 1903). Istega leta je Porter posnel tudi adaptacijo priljubljenega romana avtorice Harriet Beecher Stowe *Koča strica Toma* (*Uncle Tom's Cabin*, 1852), v kateri je prizore znanih epizod iz romana povezoval z v ameriškem filmu prvič uporabljenimi mednapisi. Porter, ki je deloval v okviru družbe Edison, je imel dostop do tujih filmov, v katerih je lahko proučil vse inovacije pri uporabi filmskih tehnik. V prvem obdobju filma so bili namreč inovativnejši filmi evropske produkcije, predvsem francoske. Desetletje po iznajdbi kamere in projektorja so filmi že pripovedovali kompleksnejše zgodbe, za katere so ustvarjalci našli ustrezne pripovedne tehnike, teme in motive same pripovedi pa so nemalokrat iskali v literaturi.

Ker filmi v zgodnjem nemem obdobju niso bili daljši od enega koluta (en kolut filma pomeni približno 15 minut posnetega materiala), so prve adaptacije literarnih del, na primer *Čarovnik iz Oza* (*The Wonderful Wizard of Oz*, Otis Turner po istoimenski mladinski povesti L. Franka Bauma, 1910), dale večji poudarek posameznim prizorom, kot pa da bi se trudile organizirati pripovedni lok čez celoten film. Prav zato so bili za zgodnje filmske adaptacije literarnih del preskakovanje, izpuščanje in shematičnost nekaj povem normalnega. Zaradi takšnih razlogov Thomas Leitch (2009: 46) te kratke adaptacije poimenuje *filmski haiku*, zanje pa meni, da pogosto zaobidejo postopke psihološkega realizma v literaturi. Filmski ustvarjalci so predvidevali, da gledalci poznajo literarne izvirnike, zato so literarne predloge uporabljali bolj kot navdih pri raziskovanju možnosti novega medija. Prav zato so bile priljubljene in zelo razširjene adaptacije Shakespearovih del, saj so bila znana širšemu krogu ljudi. Nekatere adaptacije so uporabile le majhen košček literarne pripovedi, na primer film *Prizor dvoboja iz Macbetha* (*Duel Scene from Macbeth*, neznan režiser, 1905) produkcijskega podjetja Biograph, v katerem je v dobri minuti prikazan dvo boj med Macbethom in Macduffom. Čeprav so danes romani najpogostejša literarna zvrst, po kateri segajo ustvarjalci filmskih adaptacij literarnih del, so zaradi navedenih razlogov v zgodnjem obdobju prevladovale kratke zgodbe, anekdote, pripovedne pesmi, predvsem pa gledališke drame. V katalogu filmov Kongresne knjižnice (*Motion Pictures from the Library of Congress Paper Print Collection, 1894–1912*) je seznama filmskih naslovov mogoče razbrati, da je bila več kot tretjina filmov v tistem času adaptacij gledaliških dram ali pa so ti kratki filmi simulirali iluzijo gledališke predstave (Leitch 2009: 22). Filmi so z razvojem filmskih pripovednih tehnik postajali čedalje bolj kompleksni in predvsem daljši. Avstralski film *Zgodba o Kellyjevi tolpi* (*The Story of the Kelly Gang*, Charles Tait, 1906) je trajal več kot uro in velja za prvi

celovečerni film. Kot poudarjata filmska zgodovinarja Kristin Thompson in David Bordwell (2009: 30), je v letih 1914–1916 celovečerni film postal standard v boljših dvoranah, pa tudi v manj prestižnih kinodvoranah so počasi opuščali burleskne kratke filme. Z uveljavitvijo celovečernih filmov so za producente postala bolj privlačna daljša literarna dela, ki so ponudila dovolj materiala za celovečerni film.

Po vedno večji priljubljenosti kinematografov so se morali ustvarjalci in prikazovalci stalno spopadati z očitki, da je film zgolj cenena zabava za množice neizobraženih delavcev. Filmski producenci so javno podobo svojih filmov poskušali izboljšati z uglednejšimi filmi za gledalce srednjega in višjega razreda. Takšni filmi so postali pripovedno zahtevnejši, večinoma pa so se opirali na znana literarna dela, gledališke predstave ali znamenite zgodovinske dogodke. Na naraščanje prestižnosti filmske umetnosti je imelo opazen učinek predvsem francosko podjetje Film d'Art, ki je bilo ustanovljeno leta 1908 in je poskušalo streči okusu izbranega občinstva. V tistem času so namreč že odpirali razkošnejše dvorane za premožnejše občinstvo, v katerih so prikazovali daljše in prestižnejše filme. Eden prvih uspehov je bil film *Umor guiškega vojvode* (*L'assassinat du duc de Guise*, Charles Le Bargy in André Calmettes, 1908), posnet po scenariju dramatika Henrija Lavedana, v njem pa so v izrazito gledališki scenografiji v glavnih vlogah igrali gledališki igralci. Film d'Art se je zaradi dragih produkcij kmalu znašel v finančnih težavah, zato so podjetje leta 1911 prodali. Podobni tipi filmov so se razvili tudi v Nemčiji po letu 1913. V okviru nemškega *Autorenfilma* so delali filme po avtorskih delih, se pravi, da so snemali filme po scenarijih, ki so jih napisali znani pisatelji, ali pa so drugi scenaristi prirejali scenarije na podlagi njihovih literarnih del. Njihov najuspešnejši film je bil *Praški študent* (*Der Student von Prag*, Stellan Rye in Paul Wegener, 1913), posnet po scenariju priljubljenega pisatelja Hannsa Heinza Ewersa, v katerega je vpletel dela

Edgarja Allana Poeja in Alfreda de Musseta. Tudi nemška različica družbe Film d'Art ni imela komercialnega uspeha, zato so kmalu opustili prirejanje del znanih pisateljev, čeprav je nemška kinematografija z njim pridobila mednarodni ugled. Italijanska kinematografija je svoj delež k razvoju filmske umetnosti prispevala s številnimi zgodovinskimi epi, kot je *Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912), posnet po romanu Henryka Sienkiewicza. Tudi v Združenih državah so po navedenih praksah evropskih kinematografij ustanavljali podobne družbe. Adolph Zukor je po zgledu Filma d'Art ustanovil podjetje Famous Players Film Company, ki je angažiralo slavne gledališke igralce in igralke za nastopanje v filmskih adaptacijah znanih literarnih in gledaliških del. V nasprotju s podjetjem Film d'Art in *Autorenfilmom* je Famous Players kmalu postal eden najuspešnejših hollywoodskih studiev. Podjetje se je pozneje z drugimi družbami združilo s studiem Paramount, ki je še danes eno vodilnih studijskih podjetij v Hollywoodu.

Za večji ugled filmske umetnosti so se na različnih ravneh borili tudi na drugačen način. V Združenih državah so pogosto kritizirali svobodomiselne in »nemoralne« francoske filme, ki so obravnavali prešuštvo ter pogosto prikazovali nasilje in zločine. Razne verske skupine in socialni delavci so imeli filmske dvorane za mračne kraje, kjer mlade zavajajo na kriva pota. V letih 1908 in 1909 so se producenci prvič srečali z resnimi grožnjami cenzure ter se zato racionalno in množično začeli odločati za adaptacije že objavljenih literarnih del, saj so bili prepričani, da se bodo tako izognili moralnim kritikam. Pozneje so se oblikovali razni cenzorski odbori, ki so se leta 1915 združili v Nacionalni odbor za recenziranje. Takšen odbor je imel veliko moč, čeprav na državni ravni ni bil nikoli sprejet noben zakon o filmski cenzuri. Prav zaradi takšnih odborov so zgoraj omenjene prestižne in moralno manj sporne evropske filmske adaptacije dobile večjo veljavo in možnost širše distribucije.

Z uveljavitvijo igranega filma in čedalje večjo dolžino so filmski ustvarjalci iskali nove načine, kako bi pripoved naredili razumljivo občinstvu, zato so se pogosto zatekali k pripovednim postopkom, ki so se uveljavili v gledališču in literaturi. S tehnikami montaže, snemanja, osvetlitve in igre so poskušali pojasniti dogajanje v filmu in gledalcu pokazati, kdaj in kje dogajanje poteka. Posamezne filmske elemente (montaža, mednapisi, kadriranje, igra, scenografija, kostumografija itd.) so tako začeli uporabljati predvsem za povečanje pripovedne jasnosti. Glavna težava je bila, kako gledalcu omogočiti, da bi nemoteno sledil vzročno-posledičnim in prostorskim povezavam filmske zgodbe. Včasih so posebni pripovedovalci v kinodvoranah razlagali potek zgodbe in komentirali določene prizore. Nekateri filmi so bili narejeni celo tako, da jih brez pomoči pripovedovalcev sploh ni bilo mogoče razumeti. A takšen način se zaradi nepraktičnosti standardno ni mogel uveljaviti, zato so se ustvarjalci pogosto zatekali k uporabi mednapisov, ki so lahko napovedovali dogajanje, opisovali situacijo ali pa so bili bolj zgoščeni in s tem podobni naslovom knjižnih poglavij. Zdenko Vrdlovec ugotavlja, da so se mednapisi pojavljali v glavnem zato, da so predstavili osebe ali prenašali njihove dialoge, medtem ko je sam potek pripovedi vodila montaža. »Le ta je postala notranji ekvivalent komentatorja, kar pomeni, da narator ni bil več zunaj slik, ampak je bil posrkan v same slike; in s tem ravno ni bil več viden, marveč je zaznamoval svojo navzočnost s samim načinom kazanja in urejanja slik. Tisti komentator iz zgodnjega obdobja nemega filma pa se je znova pojavil v zvočnem, in sicer prav kot komentatorski ali pripovedovalčev glas« (Vrdlovec 1989a: 32). Več o vlogi pripovedovalca bomo spregovorili v prihodnjih poglavjih.

Za še posebej učinkovito filmsko sredstvo se je izkazala montaža, ki je omogočala naglo menjavanje prizorišč in prehode k bližnjim posnetkom. A montaža je morala biti skrbno uporabljena, saj je v nasprotnem primeru gledalcu,

nevajenemu teh postopkov, le povečevala zmedo. Kmalu so postali uveljavljeni nekateri standardi, na primer križna montaža, ki je omogočila izmenjevanje kadrov iz dveh sekvenc, ki sočasno potekata na različnih mestih. Druga vrsta montaže, ki se je uveljavila v zgodnjem pripovednem filmu, pa je bila analitična montaža – izraz se nanaša na montažo, ki prizor razdrobi v različne plane (npr. iz splošnega plana v bližnji plan). Kamero so med snemanjem pričeli tudi gibati, s čimer so filmski ustvarjalci povečali razumljivost posameznih prizorov, saj je kamera na neki način vodila gledalčev pogled k najpomembnejšim dogodkom. Prav tako so filmski ustvarjalci sčasoma opustili ozadja z naslikanim ozadjem in s tem prizorišče razširili v globino. Že okoli leta 1907 je dejanja v filmski pripovedi vse bolj motivirala karakterna psihologija, in ko je gledalec razumel namere oseb ter iz njih izvirajoče konflikte, je seveda tudi lažje sledil dogajanju (Thompson in Bordwell 2009: 32).

Uveljavitev križne montaže najpogosteje povezujejo z režiserjem Davidom Warkom Griffithom, ki je več let na različne načine eksperimentiral z montažnimi postopki. Tako je na primer leta 1909 posnel film *Pippa se izkaže* (*Pippa Passes*, 1909), adaptacijo istoimenske poetične drame v verzih Roberta Browninga iz leta 1841, v katerem je v mednapisih celo citiral verze. Njegov je tudi ambiciozen in kontroverzen epski film *Rojstvo naroda* (*Birth of a Nation*, 1915), posnet po romanu *Klanovec* (*The Clansman*, 1905) popularnega pisatelja Thomasa Dixona, ki je bil znan kot velik zagovornik rasizma. Griffith je pomembno vplival na razvoj igranih filmov, ne le z narativno strukturo (linearna pripoved z vzročno-posledičnimi motivi in osrednjim junakom), ampak tudi s kompleksnimi stilističnimi prijemi, ki so se scenografsko zgledovali po viktorijanskih romanih in gledaliških uprizoritvah. Timothy Corrigan opozarja, da je imelo *Rojstvo naroda* na razvoj svetovne kinematografije tudi pomemben finančni vpliv (Corrigan 2007: 35). Če so najdaljši filmi pred letom 1903

trajali do petnajst minut, gledalec pa je moral za vstopnico plačati en nikelj (pet centov), je Griffithov epski spektakel trajal več kot tri ure (skoraj trinajstkrat dlje kot filmi, posneti na enem kolutu), povprečna cena vstopnice pa je bila kar dva dolarja (štiridesetkrat dražje, kot so gledalci plačali za ogled filma na enem kolutu). Glede na dolžino filma bi morala biti primerljiva cena za *Rojstvo naroda* okoli 65 centov. Griffith je s tem na neki način dokazal, da filmska umetnost ni nujno tako »cenena«.

Griffith je nekoč izjavil, da je navdih za postopke križne montaže odkril v literaturi, natančneje v romanih pisatelja Charlesa Dickensa. Tudi eminentni sovjetski režiser Sergej Eisenstein je močan vpliv na razvoj filmskih pripovednih tehnik odkril v opusu Charlesa Dickensa. V eseju *Dickens, Griffith in mi* (*Dickens, Griffith i my*, 1944) je zapisal, da je Griffith »oč« klasične filmske montaže in pripovedi ter da je svoje takrat inovativne filmske tehnike prevzel prav iz Dickensove literature, ki še danes velja za izredno »filmsko« (Eisenstein 1949: 159–255). To ugotovitev je Eisenstein izpeljal predvsem iz opazanja, da Dickens v svojih romanih z različnimi tehnikami natančno usmerja bralca, podobno kakor je gledalec skozi film voden s pomočjo montaže. Ugotovil je, da je montaža pravzaprav iz literature prevzet oblikovni postopek, ki je v filmu postal izjemno izrazit. Pri Dickensu je opazil načela križne montaže, sekvenčni način pripovedovanja in značilne filmske prehode, predvsem pa je za tipično filmske označil njegove tehnike opisovanja, ki jih je enačil z uporabo različnih filmskih planov. Dickensova pisava je tudi v očeh literarnih zgodovinarjev zaznamovana z značilnimi opisi vizualnih detajlov in ozračja, pogosti pa so tudi zaznamki o preskokih v pripovednem gledišču oz. fokalizaciji, kar je ena temeljnih oblik klasičnega pripovednega sloga v filmu.

Treba je poudariti, da Dickens ni bil edini, ki je uporabil tak način pisanja. Idejo, da pripoved preskakuje od ene skupine likov k drugi, in druge zgoraj opisane tehnike je mogoče

najti tudi pri George Eliot, Williamu Makepeaceu Thackerayju, Georgeu Meredithu, Thomasu Hardyju in številnih drugih romanopiscih iz viktorijanskega obdobja (Eisenstein 1949: 205). Dickens je svoje tehnike pisanja prevzel tudi iz gledališča, s katerim je bil pogosto v stiku, načelo »montažne tehnike« pa je uporabljal tudi zato, ker je svoja dela večinoma objavljajl periodično, zaradi česar je moral vsako poglavje končati čim bolj napeto, da bi pri bralcu spodbudil radovednost, kako se bo situacija razrešila. Te t. i. »filmske tehnike« je mogoče najbolj očitno odkriti v *Božični pesmi* (*A Christmas Carol*, 1843), kjer glavni junak skozi pripoved preskakuje v času (v svojo preteklost, sedanost in prihodnost), medtem ko glavna pripovedna linija vzporedno nemoteno teče dalje. Med poglavji je zaslediti ostre »montažne reze«, pa tudi bolj specifična prelivanja iz enega prizora v drugega, s svojim jasnim pripovednim slogom pa se mestoma približuje tistim postopkom, ki mu v filmski teoriji rečemo bližnji posnetek (Tibbetts in Welsh 2005: XVI).

Za filmske adaptacije literarnih del je bilo ključno leto 1911, ko so se na ameriškem sodišču odločali o tožbi založnika Harper & Row, ki je leta 1880 izdal knjižno uspešnico Lewisa Wallacea *Ben Hur: zgodba iz Kristusovih časov* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*). Založnik je namreč tožil producersko podjetje Kalem Studios, ki je leta 1907 posnelo film z naslovom *Ben-Hur* (S. Olcott, F. O. Rose in H. Temple), adaptacijo tega izjemno prodajanega romana, in to brez kakršnegakoli dogovora z založnikom, kar je bila sicer v tistem času splošna praksa (Corrigan 2007: 35). Čeprav film traja le petnajst minut in vsebuje le majhen del romaneskne pripovedi, je sodišče dosodilo, da so filmski producenti kršili avtorske pravice založnika, kar je pomenilo, da so bili od takrat dalje producenti pravno zavezani, da pred adaptacijo literarnega dela pridobijo soglasje založnika. Ta sodba je imela pomemben vpliv na samo umetniško ustvarjanje, saj s pravnega vidika ni bilo več dovoljeno svobodno prevzemati literarnih



tem in motivov; za takšno izposojanje je bilo založniku treba plačati avtorske pravice za posamezno literarno delo. Če pa so producenti pravice že plačali, so poskušali iz literarnega izvirnika izkoristiti čim več – posledično so zato snemali daljše filme, v katerih se niso osredotočali le na en del literarnega izvirnika. Prav iz takšnih situacij je razvidno, kako močno je filmska umetnost vpeta v aktualno družbeno dogajanje. Pravno-poslovni dejavniki, predvsem pa razni neformalni cenzurni odbori so v konstitutivni fazi svetovne kinematografije, pa tudi pozneje, usodno vplivali na razvoj sedme umetnosti. Zdi pa se, da so bile filmske adaptacije privilegirane prav zaradi književnosti, ki je že imela ugled in bogato umetniško tradicijo ter je s tem nekoliko na konservativen način blažila bojazen ob prihodu filmskih tehnoloških rešitev. Čeprav je težko potrditi tezo, da so se najosnovnejše filmske tehnike razvile prav po zgledu literarnih postopkov, ki jih je tako spretno obvladal Dickens, se je osnovni način strukturiranja filmske pripovedi gotovo zgledoval po znanih literarnih delih. To dejstvo v neki meri potrjuje tudi pregled zgodnjih filmov različnih nacionalnih kinematografij. Čeprav so številne filmske tehnike na podoben način sočasno uporabljali na različnih koncih sveta, je mogoče opaziti, da je vsaka kinematografija imela svoje posebnosti, ki izvirajo prav iz nacionalnih književnosti. Za zgodnji ruski film so bili na primer značilni počasen ritem s pogostimi premori, teme z melanholičnim pridihom, tragični konci, predvsem pa je bila opazna izjemna skrb za psihološke orise filmskih oseb. Zdi se, da je ruski film ta slog prevzel iz ruske literature.

Filmski ustvarjalci so v obdobju med letoma 1885 in 1915 preizkušali in opuščali različne prijeme ter odkrili, da lahko način osvetlitve, igre, scenografije, montaže in drugi postopki ne le prispevajo k jasnejšemu poteku dogajanja, marveč tudi okrepijo učinek filma. Okoli leta 1917 je že mogoče govoriti o nekakšnem standardu filmskega sloga, ki ga je po prvi svetovni vojni še posebej izpilila in izpopolnila ameriška

kinematografija. Pozneje so ti standardni narativni postopki postali znani pod imenom »klasični hollywoodski film«, katerega osnovna načela še danes prevladujejo v sodobnih komercialnih ameriških filmih. Z uveljavitvijo nekaterih zelo široko sprejetih konvencij pa so se pojavili tudi ustvarjalci, ki so menili, da mora filmska umetnost postati bolj drzna in samosvoja. Tako so po prvi svetovni vojni nastala nekatera umetniška gibanja, ki so se oblikovala predvsem zaradi poučarjene uporabe nekaterih filmskih tehnik. Filmska gibanja so namreč nastala tudi kot alternativa običajnemu (takrat že klasičnemu hollywoodskemu) načinu filmskega ustvarjanja, saj so pogosto uporabljala inovativne in nenavadne postopke, ki jim komercialne filmske družbe niso bile naklonjene, kajti takšni filmi praviloma niso privabljali množic gledalcev. Nekatera izmed teh gibanj so dosledno zahtevala, da se morajo filmi izogibati literarnih vplivov, druga pa so prav v sorodnih literarnih tokovih, ki so prevladovali tisti čas, našla nov vir navdiha in prinesla številne novosti v ustaljena načela filmskega ustvarjanja.

### POZNO NEMO OBDOBJE (1919–1926)

Za razvoj filmskih pripovednih tehnik so v poznem nemem obdobju pomembna predvsem tri umetniška gibanja, ki so predstavljala alternativo uveljavljenemu filmskemu slogu. V nadaljevanju si bomo ogledali francoski impresionizem (1918–1929), nemški ekspresionizem (1920–1927) in sovjetski film montaže (1925–1933). Ta gibanja so posebna tudi zato, ker so se sprva eksperimentalni in inovativni filmski postopki uveljavili predvsem med gledalci evropskega filma, pozneje pa jih je sprejel tudi vplivni klasični hollywoodski pripovedni slog, ki je imel tisti čas že neizmeren vpliv na svetovno kinematografijo. Zanimiva pa so tudi zato, ker so nekatera osnovna načela naštetih gibanj prihajala iz drugih umetnosti.