

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo

NEJC FURLAN

DIPLOMSKO DELO

FILMSKA ADAPTACIJA NOVELE »TISTEGA LEPEGA DNE«

Mentor: red. prof. dr. Tone Smolej

3. letnik

Leto vpisa: 2015/16

Ljubljana, 2018

KAZALO VSEBINE

UVOD	1
1. NOVELA TISTEGA LEPEGA DNE	2
1.1. CIRIL KOSMAČ	2
1.2. KOSMAČEVA PROZA.....	3
1.3. KAJ JE NOVELA?	6
2. FILM TISTEGA LEPEGA DNE	8
2.1. FRANCE ŠTIGLIC	9
2.2. ANDREJ HIENG	10
2.3. KAJ JE FILMSKA PRIREDBA?.....	11
2.4. FILMSKI VPLIVI NA ŠTIGLICA	13
2.5. IDEOLOŠKE OKOLIŠČINE NASTANKA FILMA	17
2.6. ZGODOVINSKO OZADJE ZGODBE.....	19
2.7. PRISOTNOST FAŠIZMA	20
2.8. VAS PROTI MESTU	22
2.9. KOSMAČEVA IRONIJA	23
2.10. ŠTIGLIČEVA SIMBOLIKA	25
3. RAZLIKE MED NOVELO IN FILMOM.....	27
3.1. KRITIŠKA RECEPCIJA FILMA	38
POVZETEK	42
LITERATURA	43
PRILOGA	44

KAZALO SLIK

Slika 1: Notranja analepsa novele	7
Slika 2: Aktantski model scenarija	28

UVOD

Tistega lepega dne je zgodba o burkaških prebivalcih primorske vasi sredi italijanske okupacije. Kosmačeva novela in Štigličeva filmska adaptacija odpirata vprašanja o prenosu iste zgodbe v drug medij. A primerjave med literarno in filmsko zgodbo ne delamo zaradi enostavnosti, marveč iščemo razlike med obema medijema ter ju skušamo razumeti v kontekstu časa nastanka.

Ključne besede: Kosmač / Štiglic / film / novela / adaptacija / scenarij / fašizem/ kritike

ABSTRACT

The film 'Tistega lepega dne' is a story about buffoonish inhabitants of a village in Primorska region set in the time of Italian occupation. Novella written by Kosmač and film adaptation made by Štiglič raise questions on the transfer of the same story through a different type of medium. We are not making the comparison between literary and film story because of its simplicity, however we are looking for the differences between both mediums and at the same time we are trying to understand them in the context of the time of the origin.

Key words: Kosmač / Štiglic / film / adaptation / script / fascism / criticism

1. NOVELA TISTEGA LEPEGA DNE

Avtor: Ciril Kosmač

Leto izdaje: 1938

Zbirka: (časopis) *Sodobnost*, kasneje v zbirki *Sreča in kruh*

Novele v zbirki: V gaju, Pot v Tolmin, Tistega lepega dne, Sreča, Kruh, Gosenica, Očka Orel, Tantadruj in Ringaraja

Kraj dogajanja: Tolminsko

Čas dogajanja: med italijansko okupacijo okrog leta 1930

Opis zgodbe: Italijanska okupacija, vas na Tolminskem. Na začetku zgodbe nam je predstavljena Kihova Jera, ki gre v cerkev na poroko med Peskarjevim Ludvikom in Pečanovo Zano. K poročni maši se bolj kot ne iz radovednosti napoti več likov, ki so bolj ali manj pomembni za zgodbo. S skoki v preteklost spoznamo njihove posebnosti. Kosmač jih ne idealizira. Zaradi tega jih bralec hitro vzljubi, postanejo človeški, čeprav z grehi in napakami, so simpatični. Z njimi se ni težko poistovetiti. Sklep novele zaznamuje svatba pri Pečanovih. Nanca je že visoko noseča. Tega pa ne prenese Štefuc, v preteklosti že poročen z eno od Pečanovih deklet, ki pa je zaradi bolezni umrla. Trdi, da mu pripada tudi Nanca. Ludvika gleda zaradi tega kot svojega tekmeča.

1.1. CIRIL KOSMAČ

Ciril Kosmač se je rodil 28. septembra leta 1910 na Slapu ob Idrijci. Kulturno in umetniško vzgojo je prejel že od očeta, ki je v domači vasi ustanovil bralno društvo ter »bil dirigent v cerkvenem in narodnem pevskem zboru« (Žebovec, *Slovenski književniki 90-19*, 117), med drugim pa ga je spodbujal tudi k pisanju in učenju. Prve zapise je objavljajl že kot dijak. Kasneje se je vključil »v tajno uporniško organizacijo primorske mladine TIGR in že leta 1929 ga je aretirala fašistična policija. Zaprt je bil v Gorici, Kopru, Rimu in Trstu. Na znanem tržaškem procesu leta 1930 je bil zaradi mladosti oproščen, vendar strogo policijsko nadzorovan.« (Žebovec, *Slovenski književniki 90-19*, 117)

Leta 1931 je pobegnil čez mejo v Ljubljano, kjer se je kot pisatelj docela izoblikoval s prebiranjem domače in svetovne literature, hkrati pa je objavljajl svoja besedila. »Na priporočilo Otona Župančiča je dobil štipendijo francoskega zunanjega ministrstva za bivanje v Parizu. Ko mu je potekla štipendija, se je honorarno zaposlil v takratnem jugoslovanskem veleposlaništvu v Parizu.« (Malečkar, 20) Deloval je tudi za slovenske oddaje v Londonu na

radiu BBC. Z zavezniškimi konvojem je prispel leta 1944 v južno Italijo, kjer se je pridružil slovenski narodnoosvobodilni vojski. Preselil se je na osvobojeno ozemlje v Beli krajini, kjer je postal sourednik pri časopisu *Slovenski poročevalec*. Po dveh letih so ga odstavili zaradi obtožbe, da je angleški vohun. Isto leto je izšla njegova zbirka novel *Sreča in kruh*, kjer je objavljena tudi novela *Tistega lepega dne*. Sicer pa je bila prvič objavljena v *Sodobnosti* leta 1938.

Pomembno je vplival na zametke slovenskega umetniškega filma. Na podlagi njegovega scenarija je bil posnet prvi slovenski celovečerni zvočni in igrani film *Na svoji zemlji*. Ta temelji na njegovi noveli *Očka Orel*, prvotni delovni naslov filma pa je bil *V osrčju Evrope*.« Še naprej je deloval kot urednik, celo kot dramaturg pri Triglav filmu. Bil je aktiven med pisateljskimi vrstami kot predsednik Društva slovenskih pisateljev, predsednik Zveze književnikov Jugoslavije, bil je član SAZU-ja. »1953 izide prvo daljše Kosmačevo besedilo, roman *Pomladni dan*« (Malečkar, 34), dve leti kasneje pa roman *Balada o trobenti in oblaku*, po katerem je bil kasneje prav tako posnet istoimenski film.

V zadnjih letih življenja, natančneje leta 1956, se je preselil v Portorož, kjer se je posvetil literarnemu ustvarjanju in prevajanju. Velja za enega najvidnejših povojnih literatov, ki ga odlikuje predvsem izjemna stilistika, njegova zbirka *Sreča in kruh* velja za eno najboljših slovenskih novelističnih zbirk. Njegova proza vsebuje izrazit notranji spoj med tradicionalno in moderno pripovedjo, tako da je za razumljivost potreben pogled iz obeh zornih kotov. Venomer se je posvečal tudi domačim krajem. Zgodbe so nemalokrat domoljubnega naboja. Poudarja slovenski narod, slovenski jezik in to brez nacionalističnih teženj. Za svoje delo je prejel številna priznanja. Med drugim Prešernovo nagrado leta 1949 za scenarij *Na svoji zemlji*. Posthumno je dobil tudi Prešernovo nagrado za življenjsko delo. Življenjsko pot je sklenil 28. januarja leta 1980 v Ljubljani.

1.2. KOSMAČEVA PROZA

V pisateljstvu se je neprestano vračal k tematiki primorskega uporništvu zoper italijanskega okupatorja. Opozarjal je na socialne razlike med prebivalstvom, kar je vplivalo na moralna ravnanja, a je ostajal humanist. Obvlada tako lirizem v prikazovanju narave, resne pripovedi z nemalo adolescentnimi elementi v navezi do doma in domovine. Hkrati pa se njegova vsestranskost kaže tudi s humornimi besedili, ki so na trenutke že groteskna in pravljična. Kosmačev literarni opus spada tako zavoljo samosvoje avtorske poetike in čudovitega sloga,

ki mu lahko pripišemo jasno sporočilnost in obenem ravnovesje lepote in sporočilne jasnosti, med najbistvenejša dela slovenske povojne proze.

Morda so Kosmačevi liki za razliko od Štigličevih in Hiengovih še bolj robustni, na trenutke celo groteskno prikazani (denimo veliko adamovo jabolko starega Pečana, grbasti Putkov Luka itd.). Tu se ponuja ne tako naivna primerjava z *Butalci* Frana Milčinskega. V obeh delih, tako pri *Butalcih* kot tudi *Tistega lepega dne*, imamo vaško skupnost ter nekoliko čudaške, vase zagledane like. V Kosmačevi noveli je morda za razliko od *Butalcev* manj nesmiselnih situacij, a podobnosti ostanejo.

Skoraj celoten Kosmačev opus uvrščamo v socialnorealistično prozo. Kosmač je bil podoben Prežihovemu Vorancu, Mišku Kranjcu, Antonu Ingoliču ter med drugim tudi Ivanu Potrču. Po besedah Janka Kosa se je »njihov nekdanji vzorec vaške zgodbe že bistveno spremenil po zgledih novejše evropske kmečke epike, zrasle iz naturalizma Zolajevega romana, Maupassantovih kmečkih novel, pa tudi iz kmečkega motivnega izročila ruske proze od Turgenjeva do *Kmetov* Čehova in drugih kmečkih novel tega pisatelja.« (Kos, *Primerjalna zgodovina*, 156) Govorimo seveda bolj kot ne o romanesknih delih. Sicer pa se takratne slovenske novele niso pretirano napajale pri velikih evropskih avtorjih, temveč so se ravnale bolj po ljudskih, vaških zgodbah iz 19. stoletja. Zraven sicer lahko omenimo Turgenjeva, Čehova, Maupassanta, a je njihov vpliv manjši.

Avtorji, kot je tudi Kosmač, so novele velikokrat prilagajali času in prostoru, kar jih dela tudi izvirne, tako z naturalistično kmečko epiko, ideološko pa z nagibom na levo, saj so bili glavni liki predstavniki proletariata. Eni bolj, drugi manj aktivno. *Tistega lepega dne* zagotovo ni aktivistična novela, predstavlja pa neumorno voljo po kulturnem upor proti okupatorju. Tako je Kosmač ne nazadnje hotel pokazati, da je »zdrava kmečka pamet« ravno tako pomembna sestavina odpora kot revolucionarne, politične tendence.

Janko Kos za njegove novele trdi, da je »prvotne vzorce vaške zgodbe najmočnejše preoblikoval po zgledih novejše regionalne kmečke pripovedi, kot jo poznajo v številnih različicah italijanska, skandinavska, ameriška ali ruska literatura.« (Kos, *Primerjalna zgodovina*, 332) Najbolj pa, jasno, poudari, sodeč po pisateljevem primorskem poreklu, vpliv italijanske podeželske novelistike s konca 19. in z začetka 20. stoletja. Tu velja omeniti avtorje, kot sta denimo Grazia Deledda in Ignazio Silone. Zaradi tovrstnih vplivov se je tudi naša novelistika približala »postrealističnim tokovom v svetovni literaturi.« (Kos, *Primerjalna*

zgodovina, 332) Prav zaradi tega se tudi Kosmač ni posvetil zgolj smeri socialističnega realizma, temveč je variiral v pisanju vaških zgodb.

Za Kosmača je bil značilen tudi lirizem. Dogajanje v naravi se vedno sklada z razpoloženjem pripovedi. Novela *Tistega lepega dne* se začne in sklone z opisovanjem nežive narave, ki naenkrat zavoljo pripovedi oživi ter ublaži začetek in konec. Tu govorimo lahko o novi romantiki oz. neoromantiki, ki jo je nemalokrat vključeval v svoja dela.

V praksi pisateljevanja pred vojno in po njej, vanjo spada tudi Kosmač, se po Kosu uresničuje troje vrst romana (oz. pripovedi): družbenozgodovinski, vojni in kmečki. Vsi trije so se formirali že v 19. stoletju, denimo pri Zolajevem ciklu *Les Rougon-Macquart*.

Obravnavana novela vojne sicer ne omenja, ker se ta tudi še ni začela, vsebuje pa ostali značilnosti. Lahko ji prisodimo družbenozgodovinsko razsežnost, saj je namesto bolj tradicionalnih slogov, npr. o ljudski folklori, tu zgodovinsko dogajanje, ki je pogojeno z družbenim dogajanjem. Fašizem, ki ga je italijanska družba sprejela kot obliko oblasti in ki se sedaj razteza z okupatorskimi prijemi tudi znotraj novih meja fašistične države. Mussolini je namreč hotel zopet priti do ozemlja, ki bi spominjalo na rimski imperij. Prav te težnje tujega naroda so usodno vplivale na narod, ki je živel na primorskem ozemlju. Gre za zgodovinske dogodke, ki pa so bili pogojeni z družbenim vzdušjem. V *Tistega lepega dne* se jasen odpor kaže proti trem Peskarjevim fantom, ki se navdušujejo nad fašizmom in ki niso nič drugega kakor papagaji fašistične propagande. Vaščani jih na prvi pogled niti ne problematizirajo. Tu se poraja vprašanje, ali to izhaja iz zaverovanosti, da trije domači fantje že ne bodo nevarni za vas, lahko pa govorimo tudi o apatiji do pereče nevarnosti, saj se za okupatorja aktivno zanimajo že slovenski, domači prebivalci.

Kmečka razsežnost novele *Tistega lepega dne* je že znana. Motivi preprostega vaškega prebivalstva so prisotni na vsakem koraku. Tudi glavni akterji so del tega. Še najmanj Hedvika, ki pride iz velikega mesta, a sama vseeno izvira iz podeželja, ter župnik in organist, ki sta očitno gonilo vaškega kulturnega izobraženstva (in upora).

Socialni realizem je tako med leti 1930 in 1960, ko je usahnil, ostal zapuščina realizma, kakršnega je slovenska moderna vedno rada zagovarjala kot podlago za svoja prozna in dramska dela. Prepletanje realizma in nove romantike je bilo precej značilno tudi za Kosmača, za njegove romane pa tudi za novele, ki nas v našem primeru bolj zanimajo.

1.3. KAJ JE NOVELA?

Spoznali smo Kosmačeve nagibe pri pisateljevanju ter ugotovili, da spada med vodilne noveliste. Kaj sploh je novela? Katere so njene značilnosti, zaradi katerih bomo vedeli, da ne beremo kratke zgodbe ali črtice?

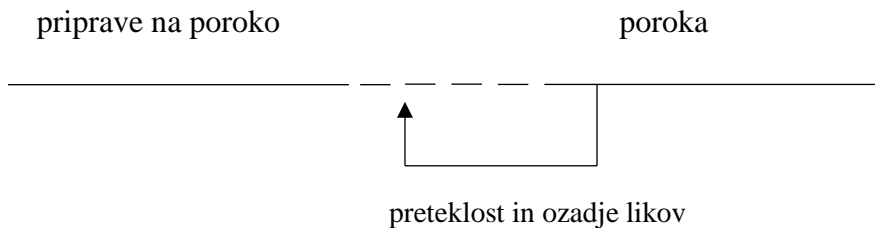
»Novela (lat. in ital. *novella* 'nov člen, novica') je krajša ali srednje dolga pripoved, napisana večidel v prozi, vendar mogoča tudi v verzih.« (Kos, *Literarna teorija*, 168) Od romana se razlikuje ne samo po dolžini, temveč tudi po notranji zgradbi in ritmu. Vsebovati mora epskost.

Dogajanja je manj, prav tako oseb, motivika je jedrnata, v največ primerih jo sestavlja malo oz. zgolj en osrednji dogodek. Zato je »notranji ritem strnjen, podoben enovitosti nekaterih dram, stopnjevit, z izrazitim vrhom, s presenetljivim razpletom in z izrazitim sklepom.« (Kos, *Literarna teorija*, 169) Presenetljivih zapletov ni, prav tako ne dramatičnih zasnov, zapletov in razpletov. Motivika je zvesta realizmu. Dobrodošli pa so nenavadni preobrati, zasuki in zanimive osebe. Pogosta značilnost novele je tudi predmet, okrog katerega se vrši in zapleta dogajanje.

Če primerjamo teorijo novele, ki je povzeta po Janku Kosu, z novelo Cirila Kosmača *Tistega lepega dne*, ki je bila prvič objavljena v *Sodobnosti* leta 1938, lahko takoj ugotovimo samosvojo formo obravnavane pripovedi. Novica, ki napaja in vodi dogajanje v Kosmačevi noveli, je vsekakor poroka med Ludvikom in Nanco. Pisatelj je uporabljal zgolj prozo. Epskost se kaže tudi po t. i. vsevednem pripovedovalcu, saj se dviga nad celotno dogajanje, pozna podrobnosti zgodbe, oseb, celo skrivnosti in širšo sliko. Hkrati pa se lahko takoj spusti do likov, v njihovo notranjost in nam tako predstavi posamezno osebo do najmanjše podrobnosti. Dogajanja ni malo, kot veleva teorija, ampak veliko. Tako nas Kosmač postavi v dom Kihove Jere, ki se odpravlja k poročni maši, hkrati pa skače od osebe k osebi in nam vsakega posebej predstavi prek obnašanja v cerkvi kot tudi s posegi v preteklost. Dogajanje se nato preseli v gostilno, pozneje pa domov k Pečanovim. Tako lahko govorimo o več dogajalnih prostorih in posledično o več dogajanju. Tudi oseb je za razliko od splošno sprejete teorije veliko. Nobena sicer ni taka, da bi ji ves čas sledili, nam pa vse pomagajo razumeti zgodovino Ludvika, Nance in Štefuca, ki jim osrednje vloge lahko pripišemo le pogojno, saj sami niso konstantno v ospredju pripovedi. Tudi zaradi tega lahko trdimo, da je novela izrazito kolektivna. Presenetljivih zapletov ni. Pri tem nam pomaga tudi vsevedni pripovedovalec, ki nas že prej »varno« seznanja s preteklostjo likov, zato so nam tudi njihova

dejanja bolj razumljiva. Realizem je prisoten. Vaščani so sicer zelo nenavadne, trmaste, nemalokrat otročje, po svoje groteskne, vsekakor pa za bralca komične narave, nikakor pa ne gre za grobo karikaturu kmečkega prebivalstva. Pripoved se ravna po notranji analepsi. Pisatelj nam na začetku ponudi priprave na poroko, kasneje se ta tudi vrši, a med njo neprestano skače v zgodovino odnosov med liki kot je to videti tudi na spodnji sliki.

Slika 1: Notranja analepsa novele



Osrednjega predmeta, okrog katerega, bi se organiziralo dogajanje, ni. Lahko govorimo o poroki, a ta vsekakor ne služi kot oprijemljiv rekvizit, kot je denimo sokol v Boccaccievi noveli. Primerjanje Kosmačeve novele s Kosovo razlago se torej na mestih ujema.

Zaradi izvirnosti v našem prostoru ne preseneča, da jo je Štiglic izbral kot vir za svojo filmsko pripoved. Kljub temu da gre za razmeroma jedrnato pripoved, jo napaja ironija, s katero se ponaša prav njen pripovedovalec kot komentator zunanosti. Sam namreč ni udeležen pri dogodkih. Vse nastale situacije sodi po čustveni in etični interpretaciji. Svojih stališč ne zavzema po ideologiji, temveč po presojanju ravnanj oseb. Kljub temu mu lahko pripišemo kleno, tradicionalno, a navkljub temu še vedno neobremenjeno držo.

Kosmačeva odlika se kaže tudi v dramatičnih zasukih, ki še bolj kličejo k filmski adaptaciji. Naivno je govoriti, da nam Kosmač slika preprosto življenje kmečkega prebivalstva, ki ga prežema dnevna rutina. Prav osebam iz tega okolja vdihuje protislovnosti, hrepenenja, privoščljivosti, zadrtnosti, plemenitosti, iskrenosti, ki bi bile brez težav skupne tudi osebam iz urbanega, mestnega okolja. S temi lastnostmi vnaša v to na videz kmečko idilo velika nasprotja med osebami, ki poskrbijo, da novela z dramatično dinamičnostjo postane zanimiva in potencialno primerna za prenos v dramatično zvrst. Za to sta poskrbela France Štiglic in Andrej Hieng.

2. FILM TISTEGA LEPEGA DNE

Leto izida: 1962

Produkcija: Viba film

Režija: France Štiglic

Scenarij: France Štiglic in Andrej Hieng

Direktor fotografije: Ivan Marinček

Glasba: Alojz Srebotnjak

Scenografija: Eli Likar

Kostumografija: Nada Souvan

Montaža: Milka Badjura

Igralska zasedba: Bert Sotlar (Štefuc), Duša Počkaj (Hedvika), Arnold Tovornik (Moj Jezus), Jože Zupan (župnik), Angelca Hlebce (Pečanka), Lojze Potokar (padar), Lojze Rozman (Ludvik), Zlatko Šugman (Jereb) itd.

Opis zgodbe: Leto 1930, italijanski okupator nadzira vipavsko vas, katere ime je že poitaljančeno v Vertacchia. Začetek zaznamuje prihod Hedvike iz Milana, od koder prinese poročno obleko za Pečanovo Zano, ki se bo poročila z Graparjevim Ludvikom. S tem se ne sprijazni kljeni Štefuc, ki je bil že dvakrat poročen s Pečanovima dekletoma, a sta mu obe zaradi bolezni umrli. Sedaj hoče še tretjo, Zano, ki pa je že oddana Graparjevemu Ludviku. Že zaradi njegovih treh bratov, ki se navdušujejo nad fašizmom, goji do njega sovraštvo. Zgodbo dopolnjujejo še številni utopični snubci iz vrst domačinov in fašističnih nadzornikov, ki se podijo za Hedviko. Okrog njenega življenja v Milanu se spletejo nesramne govorice, kar spodbudi nemalo pomote, ki jo na koncu sama reši. Kljub temu da je italijanska okupacija na vsakem koraku prisotna, je sicer malo dejavna. Vas se bori za svoj jezik, za kar je najbolj zaslužen župnik, ki skupaj z organistom prireja petje prepovedanih pesmi v tajnosti. Poroka med Zano in Ludvikom na koncu filmske zgodbe je pestra, saj nanjo pride tudi nepovabljen Štefuc, razjarjen zaradi krivice, ki se mu je zgodila z Zano. Ta je v visoki nosečnosti, na koncu rodi otroka. Ob tem pa ugotovijo, da bi bilo dobro premisliti o poroki med Hedviko in Štefucem.

2.1. FRANCE ŠTIGLIC

Rodil se je 12. novembra leta 1919 v Kranju. Že v gimnazijskih letih se je kot amaterski igravec navdušil nad uprizoritvenimi umetnostmi, a se je kasneje v študijskem letu 1939/40 vpisal na pravo na Univerzi kralja Aleksandra. Pozneje v študijskem letu 1946/47 se je vpisal na Akademijo za igralsko umetnost – film. Kasneje je opravljal službe pisarja v gradbenem podjetju, tehnika v tovarni, bil je aktiven član mladinske sekcije OF. Zaradi izdaje je moral pobegniti v partizane, kjer je veliko deloval v partizanskem tisku. Dodal si je psevdonim Tugo. Bil je organizator kulturniške skupine in organizator mitingov.

Po dekretu se je decembra leta 1945 pridružil Državnemu filmskemu podjetju – podružnica za Slovenijo, ki je iskalo nove sodelavce, vendar se je nad filmsko umetnostjo navdušil nekoliko kasneje, na snemanju *U planinama Jugoslavije*, kamor so ga poslali na izobraževanje. Svoje filmsko delo je začel s prispevki za *Obzornike* (neke vrste novice, ki so se vrtele pred projekcijami ter bile propagandno naravnane). Po tem se je lotil režije krajših dokumentarnih filmov, denimo *Mladina gradi* (1946), zaradi katerega je v Benetkah prejel bronastega leva. Nagrada je bila povod za režijo prvega slovenskega povojnega celovečernega filma *Na svoji zemlji* (1948). Naslednja celovečerna filma *Trst* (1950) in *Svet na Kajžarju* (1952) se za razliko od prvega nista tako posrečila. Kasneje je deloval v Makedoniji, ob vrnitvi v Slovenijo pa je uspel s filmom *Dolina miru* (1956), na Hrvaškem pa s filmom *Deveti krug* (1960), ki je še vedno edini film s slovenskim režiserjem, nominiranim za nagrado oskar. Že leto kasneje se je s filmom *Balada o trobenti in oblaku* »Štiglic kot prvi in do tega trenutka še vedno edini slovenski režiser resneje spogledal z ekspresionizmom« (Stanković, 61); med kritiki je požel pohvale, med gledalci pa zaradi sloga ni bil posebno sprejet za razliko od naslednjega, in sicer *Tistega lepega dne*. S komedijo je nadaljeval tudi leta 1964, ko je posnel *Ne joči, Peter*, »ki je v kinematografih doživel takšen uspeh, da ga še danes lahko prištevamo med najbolj priljubljene slovenske filme vseh časov.« (Stanković, 61) Pozneje je režiral še film *Amandus* (1966) – »njegova modernistična obravnava slovenske protireformacije« (Stanković, 61), ki pa se ni izšla. Kasneje se je lotil snemanja tudi televizijskih nadaljevank, nato pa še film *Pastirci* (1973), *Povest o dobrih ljudeh* (1975), *Praznovanje pomladi* (1978) in *Veselo gostivanje* (1984). Ohranjenih je še nekaj scenarijev, ki jih ni filmsko konkretiziral.

Štiglic je poleg filmskega ustvarjanja opravljal tudi vlogo direktorja Viba filma. Bil je profesor za filmsko režijo in igro na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo, na kateri je postal kasneje tudi dekan. Prejel je več pomembnih filmskih nagrad, tako domačih kot tudi mednarodnih. »Ne bi bilo povsem narobe, če bi ga označili za očeta slovenskega

filma.« (Stanković, 62) Odlikovala ga je sposobnost uspešnega prehajanja med različnimi žanri. Suvereno je jadral med projekti, ki so bili vsečni zahtevnim kritiškim očesom in tudi nič manj zahtevnim ter bolj ali manj filmsko izobraženim občinstvom.

Filmski kritik Peter Stanković je Štiglicu še pripisal, da ga bogati »zanimanje za narodno tematiko, epska širina obravnave, toplo razumevanje likov (celo tistih manj simpatičnih, še posebej v njegovih kasnejših delih) in konvencionalen filmski jezik.« (*Zgodovina slovenskega*, 63)

2.2. ANDREJ HIENG

Štigličev soscenarist pri obravnavanem filmu se je rodil 17. februarja 1925 v ljubljanski meščanski družini. V otroških letih se je preselil v predmestje, saj so se morali zaradi materinega bankrota izseliti. Bil je astmatik, zgodaj mu je umrl oče, v predmestju je lahko opazoval ljudi iz socialnega dna. Že pri štirinajstih letih je napisal prvo črtico, ki jo je objavil pred vojno v reviji *Slovenska mladina*. Sodeloval je z belo gardo ter se ob posredovanju Josipa Vidmarja rešil smrtno obsodbe. Iz njegove literature ne moremo izluščiti avtobiografskih potez, zato nam pri razumevanju njegove medvojne odločitve ne pomaga.

Leta 1946 je odšel na služenje vojaškega roka. Po končani gimnaziji je študiral režijo na Akademiji za igralsko umetnost. Pisal je predvsem prozo in dramatiko. »Svoje romane je pisal tako, kot so ga osebe in dogodki našli. Oni njega, ne on njih.« (Žebovec, 167) Ni maral, da bi pisal po modi svetovnih literarnih smernic. Svoja dela je veliko časa objavljaj po raznih glasilih. Leta 1954 je z Lojzutom Kovačičem in Frančkom Bohancem izdal zbirko novel, ki so nosile preprost naslov *Novele*. Prvo samostojno delo, zbirka intimističnih novel z naslovom *Usodni rob*, pa je doživel leta 1957. Kasneje »se je posvetil modernističnim romanom, v katerih je pripovedoval o meščanskih družinah in s tem lahko posegal v preteklost, ki je bila v tistem času ideološko zabrisana.« (Žebovec, 167) Režiral je tudi več kratkih igranih filmov. Pri mnogih celovečercih je sodeloval kot soscenarist in asistent režije. Umrl je 17. januarja 2000 v Ljubljani.

Dobro sodelovanje Štiglica in Hienga je po svoje sila zanimivo, saj smo pri predstavitvi njunih življenj izvedeli, da sta si bila po ideoloških nazorih prava nasprotnika. Še več. Štiglic je bil aktiven član Osvobodilne fronte, bil je ljubljenec tedanje komunistične oblasti ter njen dejaven umetniški ustvarjalec, medtem ko je Hieng sodeloval z domobranci in belo gardo. Očitno tako dejavno, da so ga obsodili celo na smrt, ki pa je pred strelskim vodom ni dočakal.

A projekt *Tistega lepega dne* je združil dva še tako nasprotna si umetnika, ki s svojimi ideološkimi predpostavkami nista ovirala produktivnosti. Po svoje sta se združila v liku karizmatičnega župnika, ki je pravo utelešenje Bevkovega Čedermaca, narodnozavednega dušnega pastirja, ki je v mejah svoje službe izvajal kulturni upor proti nadvladi Italije, hkrati pa še vedno ostal strog in veren duhovnik.

Prav župnik je eden tistih likov, ki je med prenosom iz novele v scenarij doživel močno spremembo. Podobnih scenarističnih prilagoditev je bilo za potrebe filma še mnogo. Za to pa je potrebno težaško scenaristično delo, ki mora literarno pripoved učinkovito prirediti za film.

2.3. KAJ JE FILMSKA PRIREDBA?

Preden se lotimo predstavitve filma, se je treba seznaniti z osnovnimi pojmi in kratkim orisom teorije filmskih priredb literarnih oz. publicističnih zapisov. To je pomembno zaradi širšega konteksta pri filmski adaptaciji, saj ta niti približno ni golo sledenje romanu, temveč je svojevrsten izziv, ki zahteva veliko mero ustvarjalnosti.

Film je bil tehnološki izum, ki je napovedoval korenito spremembo podajanja pripovedi. Prvi filmi so bili ne nazadnje vizualna konkretizacija literarnih pripovedi in gledaliških del. Matevž Rudolf v svojem delu *Ko beseda podoba najde* ugotavlja, da bi se »filmska umetnost 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. (Rudolf, 19)

Prav to sožitje dveh umetnosti še danes odpira široko področje, ki je še precej neraziskano in zato predstavlja tako filmskim kot tudi literarnim teoretikom dileme pri opismenjevanju in ocenjevanju prenosa ene pripovedi v drugo.

Literatura se je namreč od vedno naslanjala na verbalno razsežnost. Nna besede, ki so zapisane. Film je kompleksnejši, saj temelji tudi na vizualnem, zvočnem, a ravno tako verbalnem sistemu znakov. Tako lahko pridemo do drznega, a včasih pravilnega razmišljanja, da je literatura ustrežnejša za poosebljanje psiholoških stanj, medtem ko je film bolj kot ne mimetična, posnemovalna umetnost in reprezentativno predstavlja zunanje dogajanje. S to trditvijo se lahko strinjamo, če hkrati ne ovržemo dejstva, da filmska adaptacija ni pogojena z doslednim sledenjem literarni predlogi.

Kaj torej je filmska adaptacija literature? Govorimo o spremembah, izpuščenjih, dodajanju prizorov, ki se med prenosom iz izvirnega dela v film modificirajo in vse to z namenom pridobiti glavno linijo zgodbe, ki je za film najpomembnejša. Za film so lahko priredbe romani oz. literatura nasploh, dramska besedila, časopisni članki, kronika ali biografija.

Pri filmskem »prevodu« literarnega dela lahko uporabljamo dva glagola: bodisi prirediti bodisi adaptirati, kar pomeni »prestaviti iz enega medija v drugi«. Sama beseda označuje tudi, da se nekaj ustrezno spremeni, predela, prilagodi. Znani teoretik sodobne scenaristike Syd Field je v svojem delu *Scenarij* zapisal, da »je pomembno gledati na prirejen scenarij kot na izvirnik, ki zgolj temelji na drugem gradivu« (Field, 264), ko se načrtuje filmska priredba neke literarne zgodbe. Field obenem poudarja, da literarnega dela ni mogoče dobesedno prikazati, kar je večno vprašanje, »kaj je bolj kakovostno« med bralci literarnega dela, ki se kasneje priredi v film. Zanj je izvorno gradivo le izhodišče, ne pa cilj sam na sebi.

Razlika med zapisano in uprizorjeno besedo ter dejanjem se kaže tudi v (ne)delovanju ene ali druge v tem ali drugem mediju. Ni torej nujno, da bo dogodek, ki se v knjigi izkaže kot dramatičen, za razvoj zgodbe pomemben ali zgolj komično zanimiv, isto deloval tudi v filmu.

Field v omenjenem delu navaja besede scenarista in dobitnika oskarja za film *Ko jagenjčki obmolknijo* Teda Tallyja, ki trdi: »Če prizori iz knjige delujejo tudi v okviru scenarija, jih ne spreminjajte. Če pa ne morete uporabiti prizorov iz knjige, je treba ustvariti nove, da bi scenarij deloval na vizualni ravni, ne pa literarni.« (Field, 266) Poleg tega se pojavi še problem z dolžino. Četudi dogajanje iz knjige deluje na filmu, še ni konec dileme, tokrat o dolžini, ki lahko pomembno vpliva na gledalčevo pozornost. Tudi za to ima Tally rešitev: »Včasih si je v scenariju treba izmisliti nove prizore ali iznajti način, kako dva ali tri prizore iz knjige pretopiti v en scenarijski prizor.« (Field, 266) To zagotavlja prehode, ki omogočijo učinkovito prehajanje iz prizora v prizor. Prav za film *Tistega lepega dne*, kot bomo videli kasneje, drži tudi Tallyjeva trditev, da scenarist ne sme biti suženj knjige. Pomembna je linija zgodbe, ki deluje v scenariju, ne pa tista iz literarnega dela, iz katerega se dela priredba. Tako postaja scenarij samostojna forma. Scenarij ima tako svoje zakonitosti, ki se lahko precej razlikujejo od literarnega ali publicističnega dela. Kot konkreten primer primerjamo dogajanje na svatbi v noveli ter v scenariju, saj se potek dogodkov v obema že kronološko precej razlikuje, a je scenarijski prenos ne glede na določene razlike še vedno učinkovit (Priloga 1).

Za naš primer je pomembno tudi naslednje Fieldovo ugotavljanje: »Včasih je v priredbi potrebno dodajati nove like in nekatere iz romana izpustiti, ustvariti nove epizode ali dogodke in morda spremeniti tudi celotno strukturo romana.« (Field, 265) Prav pri prenosu med Kosmačevo novelo v Štigličev in Hiengov scenarij nastanejo novi prizori, ki vizualno popestrijo filmsko zgodbo, osrednji liki niso izpuščeni, so pa med prenosom nekateri še bolj dodelani, drugi pa preiščeno in dovolj uspešno pomaknjeni, za razliko od literarne zgodbe, v ozadje. Tudi struktura novele je drugačna. Kasneje bomo videli, da sta v obravnavani noveli dva osrednja dogodka in dva glavna dogajalna prostora, kar je sicer pogojno rečeno, ker je veliko prebliskov, »flashbackov«, film to nadomešča z razpolaganjem širših prostorov in mnogo dodatnih dogajalnih krajev, tako interjerjev kot tudi eksterierjev.

Ko že govorimo o filmskih prebliskih oz. »flashbackih«, ne gre zavreči trditev filmskega teoretika Briana McFarlaneja, ki pravi, da se »pripovedovalčeva ironična zavest o neskladju med pojavi upira dramatizaciji ter da mora film ponarejati stik med sedanostjo in preteklostjo s pomočjo mizenscene, saj v primerjavi z literaturo nima na razpolago pripovednih možnosti neposrednega priklica preteklega dogodka.« (McFarlane, 128–129) Primer *Tistega lepega dne* to lepo potrjuje, saj Štiglic raje zaide v sprotno prikazovanje preteklosti posameznega lika, raje se opre na dialog med liki, ki vzpostavijo predstavo o preteklosti posamezne osebe. Prebliski so popolnoma izpuščeni, celo ukvarjanje s preteklostjo posameznih likov je velikokrat potisnjeno na stran, še najbolj se kaže to pri Štefucu in njegovi »zgodovinski« pravici.

Sicer pa je bil Kosmač stari znanec slovenske scenaristike, do neke mere je bil celo njen pionir, saj je, kot smo že omenili, prav po njegovi noveli *Očka orel*, ki je izšla skupaj z novelo *Tistega lepega dne* v zbirki *Sreča in kruh*, nastal njegov scenarij za prvi slovenski umetniški film *Na svoji zemlji*. Razlike med obema novelama kot tudi filmoma so precejšnje. Za to je v veliki meri odgovorna družbeno-politična klima v času nastanka teh filmov.

2.4. FILMSKI VPLIVI NA ŠTIGLICA

Iskanje vplivov na neko umetniško delo pokojnih avtorjev je vedno problematično, saj nimamo neposrednih dokazov, ki bi govorili v prid našim domnevam, zato lahko o vplivih zgolj ugibamo. Vzrok za nastanek obravnavanega Štigličevega filma ni jasno znan. Vemo pa, da si je želel posneti film z lahkotno tematiko po težaškem delu s psihološko dramo *Balada o trobenti in oblaku*.

A problem se pojavi tudi pri filmih, kot je *Tistega lepega dne*. Zakaj? Obravnavani film je po svoje komedija zmešnjav, zato težko presodimo, kje iskati podobnosti s potencialnimi filmskimi vplivi. Naj se ravnamo po kraju dogajanja? Torej podeželje. Ali naj bomo raje pozorni na čas dogajanja? Se pravi čas fašistične ali druge okupacije? Upoštevanje obeh kriterijev že dodobra skrči morebiten izbor vplivov ter tako raziskovanje še dodatno oteži. Sploh, če upoštevamo še nov kriterij, in sicer nenavadne »ljubezenske« zaplete z vdovcem, ki se hoče poročiti s sestro prejšnjih žena samo zato, ker mu ta že zaradi »preteklosti in tradicije« pripada. Če povzamemo, smo lahko pri primerjavi pozorni na podeželje, čas tik pred vojno, med vojno ali po njej, satirične podtone ter ohlapno ljubezensko tematiko. Z naštevanjem teh značilnosti lahko še enkrat potrdimo, da je tako pisana in večplastna komedija Štiglicu več kot odlično uspela, sploh če upoštevamo dejstvo, da niti najmanj ne namiguje na politično ali družbeno aktivno dogajanje, ki je bilo v letih nastanka filma tako pestro in po svoje tudi v umetnosti zaželjeno. Pomembno in logično je tudi to, da za morebitne vplive iščemo filme z letnico pred 1962.

Naiven, a vsaj možen način iskanja vplivov je pregled filmskih festivalov, ki jih je Štiglic s svojimi filmi obiskal. Poleg svojega je najverjetneje videl še kakšne druge, ki bi lahko vplivali na njegovo kasnejše ustvarjanje. Seveda gre zgolj za ugibanja, hkrati pa so ponekod podobnosti s filmom *Tistega lepega dne* dovolj ustrezne, zaradi česar lahko suvereno trdimo, da so naše domneve, če ne drugega, vsaj možne.

Omenili smo že Štigličev kratki dokumentarni film *Mladina gradi* iz leta 1946. Ta je bil premierno prikazan novembra istega leta ter bil kasneje nagrajen tudi na beneškem filmskem festivalu leto kasneje. Prav ta film mu je prinesel prvo nagrado v karieri. Kakor piše v propagandni brošuri Triglav filma: »Na mednarodnem festivalu v Benetkah leta 1947 je film dobil bronastega leva.« (*O našem filmu*).

Ob pogledu na celovečerne filme, ki so takrat tekmovali na festivalu in je nekatere od njih Štiglic zagotovo tudi videl, se pogled ustavi na naslovu *Caccia tragica* (prosti prevod *Tragični ulov*) slovitega neorealističnega režiserja Giuseppeja De Santisa. Zgodba, čeravno drama, se dogaja po drugi svetovni vojni ter na podeželju, še več, v njej se skupina domačinov odloči, da bo svoje imetje, zaseženo od nacistov in pobeglih kolaborantov, vrnila nazaj.

Podobno lahko ugibamo tudi za ostale mednarodne festivale, ki jih je obiskal pred letom 1962. Velja omeniti leto 1949, ko je s filmom *Na svoji zemlji* tekmoval na cannskem filmskem festivalu, a na tekmovalnem programu celovečernih filmov ni primernega naslova,

katerega vsebina bi spominjala na obravnavani film. Je pa zato toliko bolj mikavno leto 1957, ko je Štiglic prav tako tekmoval v Cannesu, le da tokrat s filmom *Dolina miru*. Zanimiva je zgodba francoskega filma *Celui qui doit mourir* (prosti prevod *On, ki je moral umreti*) režiserja Julesa Dassina, saj govori o grški vasi v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, ki so jo okupirali Turki. Prebivalci vasi se odločijo, da bodo uprizorili pasijonsko igro. Dramska imaginacija pa se kmalu prevesi v realnost. Igralci se popolnoma poistovetijo s svetopisemskimi osebami, ki jih igrajo. S kolektivno močjo se hočejo upreti Turkom. Pomembno vlogo igra tudi duhovnik. Žanr tega filma je sicer drama, a podobnosti, kot so kolektivna igra, upor vasi proti okupatorju ter karizmatičen duhovnik spomnita na film *Tistega lepega dne*. Na obravnavani film pa deloma spomni tudi britanska drama *High Tide at Noon* (prosti prevod *Opoldanska plima*) režiserja Philipa Leacocka, ki je leta 1957 prav tako sodeloval v Cannesu. V omenjenem filmu spremljamo dekle Joanno, ki se po dolgih letih življenja na kopnem vrne na domači ameriški otok Nova Škotska, kjer se spominja svojega otroštva, hkrati pa dobi tri različne snubce. Vrnitev ženske v domače okolje ter več snubcev spomni na Hedviko, ki se vrne iz Milana in za katero se poleg Štefuca zanima še cel kup fašistov, ki bi bili radi v njeni bližini. Isto leto pa se je na festivalu v Cannesu dokazoval tudi češkoslovaški režiser Miloš Makovec s filmom *Ztracenci* (prosti prevod *Izgubljeni otroci*). Zgodba se odvija dlje v preteklosti, med šlezijskimi vojnami. Trije avstrijski vojaki dezertirajo ter poiščejo zavetje na podeželju pri nekem osamljenem kmetu. Z njim sicer ne delijo miroljubnega mnenja o vojni, a pri tej vendarle nočejo več sodelovati. Na prvi pogled to nima posebne podobnosti z obravnavanim filmom, a apatijo vojakov lahko pogojno pripišemo prisotnim fašistom v Štigličevi komediji, če ne direktno njim, pa vsaj prebivalcem vasi, ki imajo vojaškega vsakdana že dovolj.

Tretje Štigličevo sodelovanje na canskem filmskem festivalu sega v leto 1960, kjer je kot režiser predstavljal film hrvaške produkcije *Deveti krug* (prosti prevod *Deveti krog*). Gre za letnico, ki je najbližja izidu filma, ki ga obravnavamo, a pogled na seznam tekmovalnih filmov tistega leta ne ponudi nobenega, ki bi ga lahko šteli za posreden vpliv.

Ime, ki ga je v zvezi s Štigličevo komedijo *Tistega lepega dne* smiselno omeniti, pa je še Marcel Pagnol. Gre za pisatelja, dramatika in režiserja. Rodil se je v Provansi, kasneje deloval v Parizu, a najbolj znana dela je ustvaril v studiih, ki jih je sam ustanovil na podeželju blizu Marseilla. Njegovi filmi so pogostokrat umeščeni na provansalsko podeželje z lokalnimi igralci, ki se pogovarjajo v tamkajšnjem narečju. Alan Williams v delu *Republic of Images*, ki zaobjema zgodovino francoskega filma, priznava, da so Pagnolovi filmi neločljivo povezani z

zemljo. Za primer da žensko in zemljo. Podobni sta si v tem, da sta lahko plodni ali neplodni. Za zemljo je v veliki meri pomemben kmetovalec, ki jo obdeluje, da bo rodovitna, za žensko pa je pomembna dobra družba in moški, ki bo poskrbel, da se bo z njim počutila varno ter rodila naslednike. Tudi to nas spomni na Štigličevo oz. Kosmačevo zgodbo, saj se zdi, da je za vaščane zelo pomembno, s kom se (mlada) ženska družijo in moži. Ne glede na to, da Pagnol upodablja ljudi iz nižjega razreda, pa ti še vedno živijo v slogi, sreči, podobno kot pri Štiglicu oz. Kosmaču.

Ob navajanju Pagnolovih filmov se je smiselno ozreti v čas po letu 1940, ko je Francija že padla pod nacistično okupacijo in je zato kakšen od naslovov še primernejši za primerjavo z obravnavanim filmom. Prvi je že iz leta 1941 *La Fille du puisatier* (prosti prevod *Odkupovalčeva hčerka*), v katerem je druga svetovna vojna okvir zgodbe, ki močno vpliva tudi na vaško prebivalstvo. Še bolj pa je primerna primerjava s filmom *Les lettres de mon moulin* (prosti prevod *Pisma iz mlina*), ki ni samo filmska adaptacija treh zgodb iz istoimenske zbirke kratkih zgodb Alphonsa Daudeta, marveč podobno kot v obravnavanem filmu tudi tu spremljamo vaško skupnost in močno kolektivno igro. Tudi v tem filmu nastopa karizmatični župnik, ki s prižnice deluje kot oče cele vasi, tudi tu se zgodba odvija na podeželju in prav tako so tudi tu prisotni brbljavi dialogi, ki učinkovito nadomestijo dejansko dogajanje. Seveda se lahko pod črto vprašamo, kje bi Štiglic videl Pagnolove filme. Lahko predvidevamo, da ga je na gostovanjih v Cannesu kje opazil, lahko ga je videl drugod v Franciji ali v Evropi. Pa tudi ni nujno, da je Pagnol edini režiser, ki bi na Štigličev film *Tistega lepega dne* tako vplival.

Vse se začne in konča pri domnevah, hkrati pa ne smemo popolnoma pozabiti na Kosmačevo novelo. Ta se dogaja v kmečkem tolminskem okolju, torej so za film pravzaprav pomembnejši literarni vplivi na Kosmača, ki smo jih že omenjali. Štiglic je to samo povzel in je zato zanimiv zgolj premik dogajanja iz ozkih dolin Tolminskega v bolj sončno Vipavsko dolino, napolnjeno z mediteransko ležernostjo, ki spomni na podeželsko idilo avtorjev, kot je npr. Pagnol. Presenetljivo podobne so tudi povezave z omenjenimi filmi, ki jih je Štiglic prav možno videl v Benetkah ali Cannesu. Sam o vplivu ne govori, prizna pa, kot smo že dejali, da je potreboval »oddih« od filma *Balada o trobenti in oblaku*, kar je dovolj dober razlog, da za film *Tistega lepega dne* ni potreboval posebnega navdiha iz tujih avtorjev, je pa iskanje podobnosti vendarle smiselno.

2.5. IDEOLOŠKE OKOLIŠČINE NASTANKA FILMA

Kot že naslov poglavja pove, bomo v njem orisali filmsko situacijo v času nastajanja filma predvsem v odnosu do ideologije. Film je nastal leta 1962. Duh vojne je bil še vedno prisoten. Dogajanje pa je tako v noveli kot v scenariju postavljeno pred njo. Že sam odmik do preteklih vojnih dogodkov ponuja možne razlike.

Tako v filmu kot v noveli so zaznana odstopanja od splošno uveljavljenih praks. In sicer: obdobje slovenskega in jugoslovanskega filma od konca druge svetovne vojne in vse do šestdesetih let prežema veliko teženj k filmskim adaptacijam literarnih klasik.

Tudi *Tistega lepega dne* namreč uvrščamo v zgodnje obdobje slovenskega filma, ki se razvija med leti 1948 in 1960 in v katerem je bilo dojemanje scenarija skorajda izenačeno z literarnim delom. Tako kot knjižna dela so tudi scenarije tiskali. Ne samo tiste, ki so bili kasneje konkretizirani v filmu, marveč tudi tiste, ki niso doživeli filmske upodobitve. Scenaristiko so namreč obravnavali kot podzvrst dramatike. O obravnavanem delu obstaja scenarij z delovnim naslovom *Pesem in pevci* in s podnaslovom *Scenarij za komedijo*, ki ga je napisal še Kosmač. Poleg scenarija pa je izdan še osnutek snemalne knjige prav tako z začasnim naslovom, ki se je šele kasneje zopet spremenil v naslov istoimenske novele. Prav Kosmačevo razmišljanje o spremembi naslova za film veliko pove o tem, da se je filmski scenarij precej razlikoval od novele. To je bilo pomembno, saj je takratna literarna teorija zavzemala stališče, da je scenarij najpomembnejša umetniška lastnost filmskega ustvarjanja.

Če so razlike med filmskim scenarijem in njegovo izvorno literarno podlago dovolj razločne, ni težav, če se scenarij umetniško osamosvoji ter postane neodvisen od svojega literarnega razvoja. Prav v to smer je šel tudi Kosmač. Vloga scenarista je bila tako pomembnejša od vloge režiserja. Ko so se režiserji kasneje (posebno med t. i. francoskim novim valom) zavzeli za svojo umetniško avtonomijo pri ustvarjanju filma, je nemalokrat prišlo do sporov med njimi in scenaristi. Slovenski filmski režiserji so bili v zametkih slovenske kinematografije prav tako podrejeni literarnim avtoritetam, ki so bile nemalokrat tudi scenaristi; Ciril Kosmač je lep primer, med drugimi pa tudi Matej Bor, France Bevk in Ivan Potrč.

Literati so bili namreč dojeti kot narodotvorni in odgovorni v iskanju narodne identitete. Nosili so vlogo narodnih vzgojiteljev, buditeljev. Njihovi liki so bili velikokrat model za izoblikovanje človeka v duhu revolucije, bili so predstavniki proletariata, velikokrat delavci, kmetje, hkrati pa tudi intelektualci, ki so se bolj ali manj uspešno upirali »starim sistemom«.

Seveda je ta primerjava naivna. Začetek revolucije si je lahko tako npr. prisvojil Cankarjevega Jermana, kasneje pa so v njem prepoznavali tudi odpor do revolucije in poznejšega režima. Aktualnost likov in situacij se je vedno spreminjala.

Te trditve so bile za mnoga Kosmačeva dela pomembne. Ne pa tudi za *Tistega lepega dne*, ki se odmika od heroizma tako v literarni predlogi kot tudi v filmu. Prav to ju dela tako zanimiva. Štiglic je za časopis TT povedal:

»Po *Baladi o trobenti in oblaku* je bilo res težko najti primerno snov, kajti to je bilo zame konec nečesa, kar bi lahko imenoval opus NOB. Scenarij *Tistega lepega dne* z bizarno vodvilsko storijo, prežeto z neko splošno ljudsko toplino, sva za filmanje pripravila skupaj z Andrejem Hiengom. Od Kosmačevega vodvila je ostalo veliko, le da nisem vztrajal pri tem, da to potenciram, šlo mi je za tkanje človeških čustev in občutij, ki v določenih trenutkih utegnejo postati smešne, v resnici pa so tragični.« (Štiglic, 18)

Komedija tako prerase ideologijo ter vzame za problematiko sentimentalne probleme. Likom iz novele sicer ne moremo pripisovati splošne apatije do političnih okoliščin, lahko pa jih označimo kot samozadostne. Ne potrebujejo revolucije ne partizanskih gibanj. Vodi jih bolj kot ne goli prezir do okupatorja. Poveličevalnih opisov ni, ni niti konkretnega prikaza narodnoosvobodilne miselnosti in boja, ki sta bila v takratnih filmih (tudi pri Štiglicu) zelo prisotna.

Novela *Tistega lepega dne* pa je bolj dosledna do socialistične poetike v zvezi s kolektivizacijo in odklonom od družbenega individualizma. Govorimo pa lahko, kot bomo kasneje ugotovili, o drugačnem individualizmu. V obravnavani noveli namreč ni lika, ki bi ga lahko označili za »osrednjega junaka«. Je pa celotna vas hvale vredna pri odporu do okupacijskega škornja.

Afirmacija slovenstva se je dogajala tudi prek mitologizacije narodnoosvobodilne borbe. Strokovnjakinja na področju filmske adaptacije Barbara Zorman v svojem delu *Sence besede* postavlja to dejstvo kot drugo najpomembnejše, takoj za ekranizacijo literarnih klasik, kot zanimivost pa še navaja, da »v nasprotju z jugoslovanskimi slovenski partizanski filmi večinoma temelji na literarnih predlogah.« (Zorman, 56)

Ne glede na literarno dediščino in narodnoosvobodilno miselnost je bil ravno Štiglic eden prvih, ki je v slovenskem prostoru govoril o filmu kot o režiserjevi lastni, avtorski umetnini.

O tem je spregovoril tudi v enem izmed intervjujev v slovenski filmski reviji *Ekran*: »Režiser je avtor filma kot celote. Ves proces ustvarjanja je in mora biti podrejen njegovi koncepciji izpovedi, njegovemu ustvarjalnemu izrazu. Tak režiser mora biti seveda dovolj močna ustvarjalna osebnost; če ni, je močnejši predvsem scenarist, lahko pa tudi snemalec«. (Štiglic, 211) S temi besedami scenarista in snemalca ne obsoja, pripisuje pa jima neupravičeno pomembnejšo vlogo, če režiserska ne bo upoštevana in spoštovana. Hkrati pa je namignil tudi na kulturno politiko, ki je velikokrat zapostavljala režiserje, katerih vloga je bila na koncu zgolj dobesedno konkretiziranje scenarističnih navodil.

Poleg tega, da se je Štiglic zavzemal za uveljavitev režiserja kot avtorja filma, pa mu je uspelo še nekaj drugega. Dokončno je uveljavil žanr komedije tudi v slovenskem prostoru. Res, da je *Tistega lepega dne* povsem konvencionalna komedija, a filmski teoretik Peter Stanković opozarja, da »namreč snemanje slovenske filmske komedije leta 1962 kljub vsemu ni bilo nekaj povsem konvencionalnega. Vse do tistega trenutka namreč noben slovenski režiser sploh še ni posnel komedije.« (Stanković, 243) Res, da je prej František Čap uspel z izjemno priljubljeno *Vesno* in *Ne čakaj na maj*, prav tako je Jože Gale posnel *Družinski dnevnik*, ki naj bi bil komičen film, a Čap je bil Čeh, Galetov *Družinski dnevnik* pa prej satira kot klasična komedija. Poleg tega pa obravnavani film nosi primat prve slovenske celovečerne filmske stvaritve, ki je bila posneta v narečju, ki se govori izven Ljubljane.

Leto 1962 je bilo dovolj pozno, da se je tematika druge svetovne vojne kot pripovedni okvir umaknila v ozadje. Štiglic je prek konvencij žanra mojstrsko depolitiziral dogajanje, ki bi se brez problema lahko poistovetilo z ideologijo narodnoosvobodilnega boja. Ne glede na to, da je Štiglic šel s tem filmom mimo ustaljene prakse, je Kosmačevo delo doživelo filmsko priredbo.

Poleg tega je Štiglic posnel film za Vibo film, kar je vsekakor drzna odločitev, saj je bil ta studio takrat še manj uveljavljen od Triglav filma, ki je produciral širokopotezne in pomembne filmske naslove.

2.6. ZGODOVINSKO OZADJE ZGODBE

Preden se lotimo primerjave novele in filma, se velja seznaniti z zgodovinskimi dejstvi, ki prežemajo čas dogajanja obeh del.

Po zmagi antantnih sil je bila Primorska podvržena italijanski okupaciji. Po podpisu Rapalske pogodbe, ki je določila mejo in priznala Kraljevino SHS, je večji del zahodnega slovenskega

ozemlja, kar je vključevalo okrog 320.000 Slovencev, padlo za mejo. Primorsko ozemlje je italijanska država poimenovala kot Julijsko krajino.

Italijanizacija ni poznala prilagajanja slovenskim razmeram. Načrtno je priseljevala učitelje in druge delavce iz notranjih in južnih delov Italije, ki so tako brez znanja slovenskega jezika poučevali samo v svoji materinščini, kar je prisililo slovenske prebivalce v učenje italijanskega jezika.

Fašistična oblast ni priznavala Slovencev kot narodne manjšine znotraj države, zaradi »manjvrednega« slovenskega porekla so jim bile odvzete vse pomembnejše pravice do rabe svojega jezika. Slovenščina je bila prepovedana v javnem življenju. Zaprta so bila kulturna društva in ustanove. Primorci so na sistematično zatiranje pravic, zapiranja in celo poboje odgovorili z antifašističnimi gibanji, s spontanimi ali pa z načrtovanimi, celo oboroženimi. Navzočnost italijanskega režima pa je v obeh delih močno poudarjena.

2.7. PRISOTNOST FAŠIZMA

Prisotnost fašistov je v krajih dogajanja novele logična, saj se zgodba dogaja na okupiranem primorskem ozemlju. Tako beremo o prepovedi nekaterih slovenskih pesmi v javnosti. Pojavijo se celo domači navdušenci nad fašizmom, in sicer v likih treh Peskarjevih fantov. Od kod jim navdušenje, ni znano. Jih pa literarni liki ne problematizirajo v smislu, da bi se obrnili proti njim z represijo, temveč se proti njim bojujejo bolj kot ne s posmehom.

Bolj je fašistična oblast prisotna v filmu. A razen plakatov »Qui si parla solo italiano« (slov. »Tu se govori samo italijansko«), prepovedi petja slovenskih pesmi, maršev karabinjerjev in nekaj fašističnih lokalnih veljakov, upodobitve treh domačih fašističnih navdušencev, ni konkretnega zatiranja domačinov.

Eno izmed sporočil filma je gotovo, da je kulturni, neagresivni boj, brez militantne nastrojenosti včasih bistvenejši za povezovanje ljudi proti terorju kot pa nasilna reakcija zapostavljenega naroda. To se pokaže z neumornim prizadevanjem župnika in organista Jereba pri ohranjanju slovenske besede. Zakon, ki je prepovedoval uporabo slovenščine v uradih, izobraževalnih, kulturnih, verskih ustanovah, javnem življenju in celo na grobovih, so zavedni krajanji negirali s petjem v slogu čitalniške prireditve. Štiglic je jasno pokazal, da lahko jezik v ilegali prinese več kolektivnega povezovanja kot pa nasilni odgovori na nasilje samo. Ostri in bizarni fašistični nadzor slovenski besedi tako ni prišel do živega.

Štiglic je kot vodilno pesem, ki se v filmu razpenja tudi kot glasbena tema, postavil mogočno *Buči, buči morje Adrijansko*. Prav ta preprosta, a grmeča, močna melodija na besedilo Simona Jenka predstavlja tiho, skrivnostno, a trdno naravo slovenskega upora, ki se tujim sovražnikom lahko zavoljo melodije sliši celo srhljiva.

V scenariju, ki kasneje ni bil popolnoma realiziran, je izvzet tudi prizor župnikovega in organistovega prebega čez mejo, saj sta se iz ljubezni do glasbe odpravila na operno predstavo v Ljubljano. Zato sta morala čez mejo med takrat okupirano Primorsko in Jugoslavijo. Torej še en poduk, da ljubezen in požrtvovalnost do umetnosti, ki razširja obzorja, podira tudi najbolj zastražene meje. A kakor smo že dejali, ustvarjalci se za ta prizor naposled niso odločili, da bi ga vključili.

Zdenko Vrdlovec o tem zapiše: »To je prvi Štigličev film, kjer ni več zgodovinska situacija tista, ki determinira dogajanje in njegove like, marveč je ta "zgodovinska globina" ne le potisnjena povsem v ozadje, marveč je celo osmešena v prid "zaresnosti" komedije poroke.« (Vrdlovec, 246) Štiglic se je tako izmaknil potencialno problematičnemu prikazovanju fašističnega terorja ter ga je v Kosmačevi maniri bolj kot ne pahnil v ozadje. Sicer pa je na dejavno navzočnost črnosrajčnikov še vedno jasno pokazal, a njihove »poglavitne naloge« so zamrle. Da bi se kdo od prebivalcev vasi posebno bal fašistov, ne vidimo. Prav tako ni znano, da bi okupatorji konkretno ukrepali zoper katerega od vaščanov. Prisotni so, a bolj kot ne v podobah otročjih, kvazi avtoritativnih vlog, ki vzbujajo posmeh. Prav ta ignoranca pripovedovalca tako v noveli kot v filmu kaže na satirično obravnavo. Še več. Prebivalci vasi se bolj kot s fašisti ukvarjajo s svojimi ljubezenskimi problemi, okupatorji so zaradi tega potisnjeni v drugi plan.

Poraja se vprašanje, zakaj tako. Fašisti so namreč prikazani izrazito benigno, samozadostno, otročje. Italijanska narodnost je prikazana v luči slovenske stereotipizacije. Gre za lepo urejene moške, ki jih navdihuje strast do žensk, ki jim celo dvorijo z italijanskimi serenadami pod oknom, hkrati pa jih ne odlikuje kakšna posebna možatost in bistrost. Prikazani so človeško, brez izrazitih zlih namenov. Prebivalci domačega kraja jih jemljejo kvečjemu kot manjše zlo proti ostalim melodramatičnim zapletom. Vrdlovec ob tem ugotavlja, da je videti, »kot da sta tudi fašistični oficir in karabinjer prišla v ta kraj samo zaradi Hedvike, ki ji dvorita na kmečkem vozu in potem še pod njenim oknom, skratka, povsem sta zreducirana na stereotip "italijanskih zapeljivcev".« (Vrdlovec, 247)

Ta svojevrsten posmehljiv odnos do okupatorja kliče po primerjavi s serijo francoskih priljubljenih stripov *Asterix & Obelix* Renéja Goscinnyja. Tudi tam nastopajo okupatorji, in sicer v podobi antičnih Rimljanov. Od celotne Galije se jim upira le še mala galska vas in njeni prebivalci s čudežnim napojem. V *Tistega lepega dne* napoja ni, je pa tihi upor in prebrisana samozavest ki so ji fašisti stežka kos.

Tako v noveli kot v filmu opazimo odsotnost lokalne oblasti. Tako Štiglic kot tudi Kosmače ne pokažeta na nobenega vaškega veljaka, ki bi bil po statusu več kot ostali. Liki se tako zdijo še bolj prepuščeni sami sebi, brez konkretnega lokalnega oblastnika, ki bi jim narekoval, kako naj ravnajo v času okupacije in za ohranitev slovenskega jezika. Še največ duhovnega, narodnega buditeljstva tako opravi kar župnik s svojim prizadevanjem za domače slovenske pesmi, ki jih pojejo v tajnosti. Vaščani se tako zdijo samozadostni.

2.8. VAS PROTI MESTU

Noveli in filmu je skupno tudi tiho odobravanje, skorajda povelečevanje podeželja. Tu se po svoje kaže klenost podeželja kot moralnega zavetja napredka naroda. Ne glede na vse je oblast cenila preproste, proletarske ljudi, ki so bili navajeni na hudo in dobro.

Duhu novele sledi tudi film, saj ta ostaja v vasi. Zahodni filmi, ki že povelečujejo urbana središča in (vele)mesta, so na našo kinematografijo v tem oziru manj vplivali. Tudi tu po svoje zaznamo določeno posmehovanje mogočni italijanski rasi, češ, naj si bodo še tako ponosni, mala primorska vasica se ne pusti in po dramaturškem statusu celo dominira nad okupatorji. Šlo je za idealizacijo, za prikazovanje in odobravanje idiličnega, pristnega življenja na vasi skorajda v maniri turističnega oglaševanja, ki je včasih nastopalo kot nasprotnik mestnega življenja, ki je bilo »zlagano«, »nepristno«, »polno nemoralnosti«.

Primer tega je že zadržanost do Hedvikinega življenja v mestu. Upravičeno ali ne, takoj se pojavijo govornice in z njimi pomisleki o njenem morebitnem vlačugarskem načinu življenja v velikem Milanu. Tudi Peskarjevi oz. Graparjevi trije bratje, ki se zaslepljeni od fašistične ideologije naivno oblačijo kot njihovi italijanski vzorniki, se v tem oziru izkažejo kot komične karikature svojih gospodarjev, češ, »kako boš fašist, ko pa vsi vemo, čigav si.« Očiten posmeh, izpadi v kmečki maniri, namenjeni »civiliziranim« fašističnim karabinjerjem, še poglobijo odpor do urbanih središč.

Hkrati pa nam daje novela čutiti, da se cela vas trenutno posveča samo poroki in ničemur drugemu. Tako ne vidimo kmečkih opravil, ne vidimo vsakdanjega življenja, vse je strnjeno v

hiter dogajalni ritem, da kot bralci takoj dobimo občutek, da smo tudi sami »praznje« oblečeni in namenjeni na poroko ter se nam zaradi tega mudi. Podobno je tudi v filmu, a vzdušje poroke vseeno manj občutimo, ker je v filmu več pripovednih lokov. Filmski režiser in zgodovinar Tone Frelj pravi, da »življenje na vasi ni aktivno predstavljeno in še tiste redke podobe življenja, ki se odvija v gostilni ali na gostilniškem vrtu, ne dajejo realne podobe vsakdana. V filmu *Tistega lepega dne* je nedvoumno prikazan samo določen, zelo specificiran izsek tega življenja.« (Frelj, 94)

Pri hvalnicah podeželja je treba razumeti tudi širši kontekst zgodovine Slovenije, saj se je slednja industrializirala in modernizirala šele po koncu druge svetovne vojne. Tudi zato je kmečka ikonografija imela v filmu tako velik statusni simbol. Domačijskost je sicer že lahko rahlo zaostala in preživela vso slovensko literaturo, a zaverovanost v njeno »čistost« se nadaljuje tudi v slovenski kinematografiji.

2.9. KOSMAČEVA IRONIJA

V Kosmačevi noveli opazimo ironičen ton pripovedovanja, kamor prištevamo že omenjeno imenovanje Peskarjevih fašističnih privržencev, ki jih pisatelj omenja kot »rodoljubne brate«. (Kosmač, *V gaju*, 44) Kasneje je to zapaziti pri gostiji pri Modrijanu, saj jih je stregla Modrijanka. Nič ne bi bilo narobe, a Kosmač izrecno poudari, da za to ni bila ravno najbolj primerna, »ker se je s svojim veličastnim telesom komaj prerivala med stoli.« (Kosmač, *V gaju*, 51) Nadalje je tu humorna prigoda Štefucovega prihoda k Pečanovim. Naceta povpraša po Peskarjevih fantih, nakar mu ta odgovori, da so spodaj v hramu zaklenjeni. Štefuc na to odgovori zgolj z »A!« Kosmač to opiše: »v tistem »A!« je bila izražena vsa jeza in razočaranje, da so brez njega opravili tako pomembno delo.« (Kosmač, *V gaju*, 57) Pod to »delo« seveda misli, da bi jih pretepel. Kosmač pretepev ne jemlje kot problematične, kar zaznamo tudi kasneje, ko se svatba sprevrže v pretep, ki ga začne Štefuc z razbijanjem po kuhinji. Kosmač to opisuje z besedami: »Pljunili so v roke in so se pridno spravili na delo, se pravi, da so se trdo božali, si šteli rebra, si daljšali ušesa, si česali lase in brke, sploh so tako drug drugemu izkazovali vse hvale vredno radodarnost in ljubezen, ki je že skoraj dosegla svoj vrhunec.« (Kosmač, *V gaju*, 58)

Pogojno lahko pod ironijo razumemo tudi Štefucovo neumorno željo po poroki z Zano. Med njima namreč ni niti enega pogovora. Ne v filmu ne v noveli. V slednji je sicer zapisana dolga in pestra zgodovina med Ludvikom in Zano. Kaj je med Štefucom in njo, pa ni znano. Štefuc se tudi podi bolj kot ne zgolj za poroko. V tem ne kaže, da bi bil zaljubljen, prej se boji zase.

Osamljen je z otroki, ki jih mora preživljati. Težko shaja kot samohranilec. Prav v tem lahko vidimo srž problema. Štefucu se lahko smejemo zaradi njegovih trikov, rotenj, a nobeden ga ne razume. V bistvu je tragičen lik, ki hodi naokoli s svojimi otroki. Sovaščani ga ne razumejo, zato se mu raje posmehujejo. Ne razume ga niti dobronameren župnik.

Posebno zanimiv je tudi odnos do kakršnekoli oblasti. Liki niso navdahnjeni z osvobodilnimi parolami, ne navdušujejo se nad kakšnim revolucionarnim gibanjem. Zdi se samozadostni, apatični do politike, ideologije. Če bodo hoteli revolucijo, si jo bodo naredili sami. Seveda se po tihem upirajo fašistični oblasti, a to na zelo prefinjen način, brez patetičnega, privzdignjenega jezika, ki bi jih še dodatno motiviral. Ironija se tako kaže prav v tej navidezni ravnodušnosti. Kar bi znalo biti nevarno za takratno cenzuro. Tako v noveli kot tudi v filmu. Odpor je na videz potisnjen na stranski tir, v ospredju so ljubezenski zapleti. Seveda ni čisto tako, saj v odpor niti enkrat ne podvomijo, a vendar ne želijo pretiravanja v revolucionarnem gibanju, ne potrebujejo institucije, ki bi jim narekovala, kaj morajo postoriti. Odnos do revolucije je torej zelo zadržan, ne protirevolucionaren, ampak zadržan pri politizaciji določenih dobronamernih protiokupatorskih gibanj.

Dokaj grenko ironijo pa ustvarja še eno dejstvo, ki popolnoma opušča poveličevanje enega ali drugega naroda. Italijanskih karabinjerjev ni težko brati v luči smešenja, a tu so tudi domačini. Vse osebe iz novele so okarakterizirane s hibami. Zaradi tega težko sodimo, ali so dobre ali zle. Dejstvo, da se bo Slovenec prej poistovetil s Slovenci kot z Italijani, je seveda neomajno, a vendar, ko se pozornost usmeri v pripadnike lastnega naroda, se zgodi še en Kosmačev trik – ponudi nam kar precej grešne like. Tako imamo Nanco, katere zvestoba do moža je zaradi lahkožive preteklosti postavljena pod vprašaj. Tudi Hedvika, ki je očitno znana po prostituciji v Italiji in ki doma zaradi grehov da za mašo in se tam zjoče, je svojevrsten posmeh malomeščanski miselnosti. Štefuc pretepa svojo ženo, dokler ta nekega dne ne umre. Barbara Zorman postavi tu drzno odločitev: »Like skratka združuje dejstvo, da so skrajno nepopolni, grešni, kar zagovornike slovenstva izenači s privrženci fašizma.« (Zorman, 86) Sporočilnost, da so si Slovenci in Italijani po svojem isti, a na drugačen način, je pogumno, hkrati pa še danes pereče, toda tu se tudi vidi Kosmačeva humanistična razsežnost, saj na fašiste ne gleda kot na absolutno zlo in na Slovence ne kot na zgolj zgleadne ljudi.

Ironija se v filmu razblini: »Scenarij sicer še vedno nosi pečat Kosmačeve osebnosti, čeprav lirizem in ironija, značilna za Kosmača, ne dominirata tako kot v noveli; ironija se največkrat prevesi v humor, za katerega pa vemo, da ni v ospredju Kosmačevega oblikovanja.« (Šimenc, 86) Tudi krute resnice o grešnih razvadah in nečednostih so v filmu močno omiljene. Liku

Nance (oz. v filmu *Zane*) je Štiglic močno zmanjšal vlogo, tako da o njeni preteklosti ne vemo praktično nič. Štefuc je sicer še vedno srborit, a hkrati vdovec in skrben oče treh otrok. Hedvika je v filmu naslikana kot zelo pošteno in odkrito dekle, ki sicer ni pozabila svojih vaških korenin, a ji življenje po svetu odpre obzorja, ki jih doma ne bi mogla razširiti. Tu so tudi fašisti, ki v noveli, razen pri Peskarjevih fantih, niso posebej prisotni. V filmu pa so upodobljeni nenevarno.

Deloma negativen duh novele se v filmu spremeni v pozitivnega, celo idiličnega. Tu celo fašizem ne izpade kot zlo, temveč kot nekakšna nepotrebna in hkrati nenevarna družbena motnja, ki jo bodo v vasi slejkoprej odpravili.

2.10. ŠTIGLIČEVA SIMBOLIKA

Ironijo je v filmu težko nadomestiti, saj je ta oropan pripovedovalca. Kar pa Štigličevo adaptacijo zagotovo odlikuje, je simbolika. Prisotna je že v prvem kadru filma ob čakanju karabinerjev na prihod vlaka. Gledalci lahko vidimo že omenjeno vrtno zrcalno kroglo na nekem okrasnem grmovju, znotraj nje se zrcalijo podobe fašistov, ki se pred prihodom Hedvike celo pogledajo vanjo, kasneje vidimo v njej prihod vlaka itd. Zadnji kader filma sklene ista okrasna krogla, v kateri vidimo cel sprevod likov, ki gre v isto smer. Na trenutke celo spominja na mrtvaški ples, gre za izenačitev ljudi. Vsi so isti. Od godcev, ki so znotraj krogle vidni, do župnika, ki nekaj vneto razlaga, do italijanskega snubca, ki neumorno opreza za natararico v gostilni. Če vemo, da gre za komedijo, lahko to kroglo razumemo kot izkrivljeno podobno življenja. Vse igralce krogle groteskno popači, naredi jih smešne, a to stori z vsemi. S tem Štiglic po svoje celo opravičuje napačne razlage filma. Ne gre namreč za prikaz resničnega življenja, temveč komičnega, izmišljenega, nemogočega, skratka izkrivljenega.

Drobni detajli se pojavljajo tudi med filmom samim. Denimo mati z otrokom, ki hodi pred kočijo s fašisti in Hedviko. Otrok pogleduje proti kočiji, a mu mati obrne glavo naprej, ne želi namreč, da bi gledal kočijo. Sekvenca je dvoumna. Lahko jo razumemo kot napoved nesramnih govoric o Hedviki, ki živi v Milanu, lahko pa je mati preprosto previdna, saj ne dovoli, da bi njen otrok radovedno pogledoval proti fašistom.

Podobno se dogaja tudi z glasbo Alojza Srebotnjaka. Izvirna glasbena tema nemalokrat prepusti, da dogajanje pospremi popačena *Giovinezza*, ki je v Italiji veljala za uradno himno takratne fašistične stranke in vojske. Parodična Srebotnjakova različica zveni nerodno, kar je

ravno prav za karakterizacijo nerodnih Graparjevih fantov ali pa italijanskih karabinjerjev. Tudi *Morje Adrijansko* igra pomembno vlogo pri glasbi. Če pri skupnem petju pooseblja mogočno, kleno voljo domačinov do boja proti okupatorju, se znana melodija ponovi tudi v najbolj dramatičnih trenutkih, a ne kot parodija, temveč kot podlaga za večji občutek resnosti in celo nevarnosti.

Poleg glasbe imajo v filmu pomembno simbolno vlogo tudi glasovi. V prizoru po oklicih v cerkvi, ko se sredi vasi Štefuc sporeče z Graparjevimi fanti, lahko takoj zatem opazimo fašistični napis »Qui si parla solo italiano«, pod njim pa rigajočega osla, kar lahko razumemo kot zelo odkrit posmeh na okupacijo. Oslovsko riganje pa ni edina primerjava, s katero režiser človeške značaje smeši z živalskim oglašanjem. Ob prihodu vaških opravljivk, ki bi si rade ogledale spreved poroke v cerkev, se zasliši glasno kokodakanje. Med Štefucovim iskanjem »pravice« pri Pečanovih pa se po njegovi jezi nad Ludvikom primerijo prizori petelinjega boja.

Gre za drobne detajle, ki ob gledalčevi pozornosti uspešno nadomestijo verbalno ironijo iz Kosmačeve novele. Film in novela nista prijazni zgodbi. Sicer ju napaja tematika, ki bi ji lahko pripisali romantičnost, a še zdaleč, da bi bila ta idealna. Vpeta je namreč v težko življenje, ki tudi ni idealno. Gre za vas, kjer je pretep nekaj vsakdanjega, kjer je prisotnost okupacije vsakdanja, še več, kjer glavni tekmeč pri snubljenju neveste sploh ni vanjo resno zaljubljen.

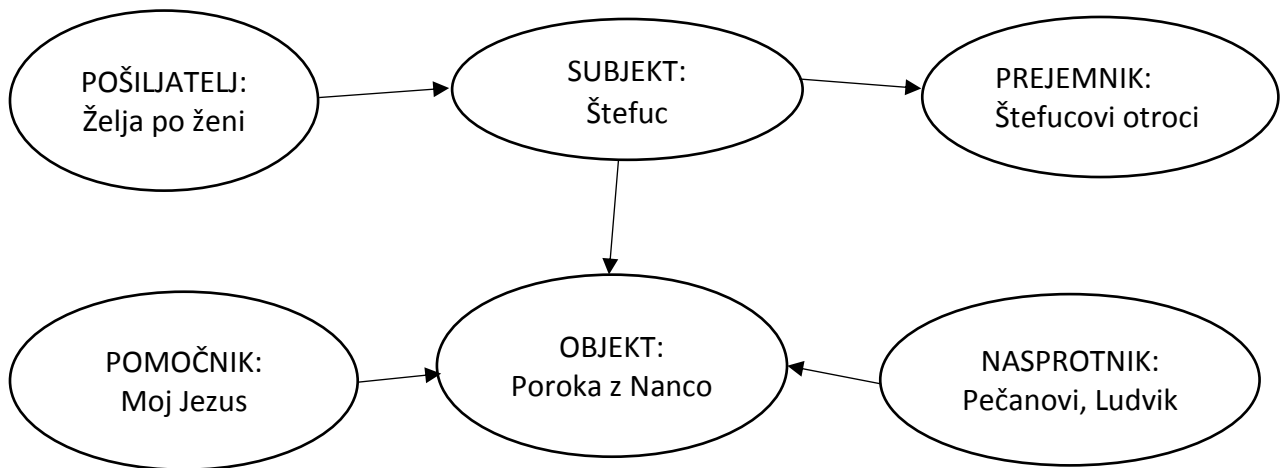
Hkrati pa lahko rečemo, da je prav ljubezen vodilna sestavina filma in novele. Očitamo ji lahko celo patetiko. Sporočilo je jasno: ljubezen, ki premaga vse. Predvsem pa rojstvo otroka na koncu vnese tako potreben mir, blaginjo in zadovoljstvo, ki se zaradi (razočarane) ljubezni vname na poročni svatbi. Otroek je tisti, ki prinese mir k hiši in med vaščane. Gre za neke vrste aluzijo na božično rojstvo. Otroka vsi pričakujejo, nezavedno vedo, da bo prinesel radost.

3. RAZLIKE MED NOVELO IN FILMOM

Na začetku osrednjega vprašanja te analize velja omeniti praktično navodilo scenaristike, da ena stran scenarija pomeni približno eno minuto filma. Film *Tistega lepega dne* traja 83 minut, Kosmačev prvotni nerealiziran scenarij z naslovom *Pevci in pevke* pa obsega kar 126 strani, kar bi pomenilo, če sklepamo po minutaži filma, da prvotni scenarij odstopa od Hiengovega in Štigličevega za več kot štirideset strani oz. minut. France Štiglic je z Andrejem Hiengom korenito skrajšal tudi svojo snemalno knjigo, ki je na začetku obsegala kar 211 strani. Snemalna knjiga je namenjena predhodni vizualizaciji filma in postavitvi kadrov, zato je z vsemi skicami, vizualiziranimi sekvencami in kadri obsežnejša in je potemtakem ne gre enačiti s scenarijem. Kosmač je svojo 25 strani dolgo novelo za filmske potrebe močno razširil. Like je poglobil, jim dodal nova dejstva, drugačne statuse, drugačno preteklost.

Obstajajo pa tudi bolj ali manj pomembne razlike med njegovim in končnim scenarijem. Za primer naj navedemo lik Štefuca. Ta je bil po Kosmačevem scenariju oče šestih otrok, v noveli nima otrok, v Hiengovi in Štigličevi realizirani verziji scenarija pa skrbi za tri hčerke. Tudi Hedvika se razlikuje, saj bi po Kosmačevem scenariju imela nezakonsko hčer, ki pa sta jo Hieng in Štiglic za filmsko konkretizacijo opustila. V tipkopisu scenarija je celo dopisana pripomba o Hedvikini nezakonski hčeri, zaradi katere se vrne iz Milana. Pripisan je tudi prizor, da se po maši Hedvika in njena hčerka v cerkvi veseli srečata. Vidna razlika je tudi pri liku Kobiličerja. Ta je pri Kosmaču ostareli organist, v scenaristični različici pa se močno pomlajša v največ srednja leta. Krčmar Modrijan je v filmu prav tako izpuščen, njegovo vlogo pa deloma prevzame Moj Jezus. Vlogo z istim imenom zasledimo tudi v filmu *Na svoji zemlji*. V scenariju za komedijo so veliko bolj prisotni tudi fašistični stražniki, karabinjerji in ostali okupatorski funkcionarji. Zgodijo se tudi mnoga preimenovanja med osebami in družinami. Dogajalni čas v filmu je širši in zaobjema daljše obdobje kot v noveli. Največja razlika, ki jo bomo kasneje podrobneje analizirali, pa je gotovo, kaj je v središču dogajanja. Če novela govori o poroki Nance, ki ne velja za pretiran zgled in je za možitev že pravzaprav malce pozna, se film osredini na vdovca Štefuca in njegovo iskanje tretje žene. Ker je scenaristika po svoje že dramatična zvrst, ji lahko določimo tudi aktantske modele, v našem primeru po Anne Ubersfeld.

Slika 2: Aktantski model scenarija



Začetek novele se glasi: »Tistega lepega dne je bila pomlad že zdavnaj za gorami.« (Kosmač, *V gaju*, 41) Novela se začne z dejstvom, da je pomlad že mimo in je očitno, da se je v kraje, ki izrecno niso omenjeni, namiguje pa se na Tolminsko, naselilo poletje. Naravo Kosmač precej personificira z lirskim pristopom. Tako beremo: »Pobrala je [pomlad], kakor pravimo šila in kopita, jih metala v svojo pisano košaro, pograbila locenj, stopila na pobočje in potegnila iz doline svoj široki plašč ter ga vlekla počasi više in više.« (Kosmač, *V gaju*, 41) Nato: »Po dolini se je zleknilo poletje z zelo resnim in važnim obrazom.« (Kosmač, *V gaju*, 41) S poosebitvijo narave še kar nadaljuje.

Pretirane idile narave v scenariju ni. Takoj smo postavljeni v leto 1930. Uvodna špica seznanja gledalca tudi z dejstvom, da je bil del slovenskega ozemlja pod italijansko okupacijo. Pravzaprav smo že takoj na začetku filma seznanjeni s problemom, ki bi moral biti pereč – italijanski okupator. Prostora za romantične prikaze narave ni.

Tudi nadaljevanje se močno razlikuje. Če je v uvodu filma prikazan prihod Hedvike, je uvod v literarni predlogi lik Kihove Jere. Ta se pojavi sicer tudi na začetku filma, a v bistveno postranski vlogi. Filmska Jera je znana po kihanju in neprestanem opravljanju, kar je skupno tudi knjižni, a nam v noveli Kosmač razkrije več njenega življenja: od tega, da je poročena z Ivancem kot tudi, da si redno lomi kaj zlomi.

Filmski Ludvik je velik del filma odsoten. Pojavi se šele v zadnji tretjini filma. O njem se ve zgolj to, da ga bodo slejkoprej izpustili iz kasarne italijanske vojske, saj je tam služil vojaški rok, a se nad fašizmom za razliko od svojih treh bratov ne navdušuje. Četudi ne igra veliko časa, pa je njegova vloga ključna za dokončen zaplet. Tudi priimek se spremeni. V noveli

nastopa kot Peskarjev Ludvik, v filmu pa kot Graparjev. V noveli se pojavi že na začetku, ko se skupaj s svojimi tremi brati odpravi k svoji poročni maši. Kosmač natančno opiše njegov izgled. Njegovi trije fantje pa so vaški privrženci fašizma, tako so tudi oblečeni. To je skupno tako filmu kot tudi noveli. Pri njihovem opisovanju si Kosmač dovoli tudi nekaj ironije, saj jih okliče za »rodoljubne brate«.

Družino Pečan spoznamo v noveli po prihodu v cerkev. Prihodi vaščanov v cerkev služijo Kosmačevi noveli kot učinkovite predstavitve vseh likov. Spoznamo Pečanovo hčer Nanco ter sinova Naceta in Rudija. Nanca je po Kosmačevih besedah razvajena, rada je v središču pozornosti. Filmska Nanca, ki v filmu nosi ime Zana, je tako rekoč skorajda brez karakterja ne glede na to, da je prav ona tista, ki si je Štefuc tako želi. Ludvik o njej v filmski adaptaciji pove zgolj to, da mu je všeč, ker se mu tako lepo nasmeje. Kasneje na svatbi pa lahko opazimo njeno skrb, ko Ludviku ne dovoli, da bi pil. A gre za drobne detajle, ki niso nujno namenjeni splošnim karakteristikam. Zana v filmu nima bratov, imela pa je dve sestri, ki sta že umrli.

Pri Kosmaču sta tako Nanca kot tudi Ludvik predstavljena s svojo preteklostjo, saj naj bi se poznala že iz otroštva, ker sta bila sošolca. Že od mladih nog sta si bila bojda všeč, a je to Ludvik z moškim ponosom zatiral tako, da je bil do Nance nemalokrat predrzen in nesramen, celo pretepala sta se. Je pa Nanca prej dorasla v žensko kot Ludvik v moškega. Nanca je hitro zaslovela kot priljubljena med fanti. Razširile so se nečedne govorice o njeni nevzdržnosti. Družila se je tudi s Hedviko, le da je slednji uspelo oditi od doma. Z Ludvikom sta se dokončno ujela, ko jo je enkrat ubranil pred nespodobnimi komentarji na njeno življenje.

Kar pomembnega v zvezi z opisovanjem razmer pri Pečanovih novela omeni in je pomembno tudi za nadaljevanje zgodbe, je to, da je pri njih »motovilila Padarjeva Hedvika, ki se je kakor nalašč pred nekaj dnevi vrnila iz Milana.« (Kosmač, *V gaju*, 44) Cel začetek filma kaže njen prihod iz Milana, novela pa to omeni šele kasneje. Sumljivo je njeno delo v Italiji, saj nobeden ne ve točno, kaj je tam počela. Graparjevi trije bratje govorijo, da naj bi delala v javni hiši in to v Neaplju, ne v Milanu. Ko pride čas resnice, je precej samozavestna in svojemu očetu odločno pove, da prebiva v Milanu, saj mu tudi od tam piše in tja prejema njegova pisma. Oče je zaradi tega pomirjen, saj naj bi bil to indic, da je res tam. Kar pa še ne pomeni, da v Milanu ni javne hiše. Njen prihod privleče na plan številne snubce. Še posebej med fašisti, kar govorice o njenem vprašljivem življenju v Italiji dodatno podkrepi. Govori se, da ji pravijo »Stella del nord« (slov. Zvezda iz severa oz. Severnica). Tako jo začne klicati že cela vas, vključno z Italijani. A samozavest in pomirjenost filmske Hedvike sta precej močni.

V filmu ni niti trenutka, ko bi se soočila z dejstvom svoje dejavnosti v Italiji. Zatorej težje verjamemo, da bi tam »služila« tako, kot ji očitajo.

Literarna Hedvika je drugačna, saj nam pripovedovalec jasno namigne, da je velika verjetnost, da so govornice upravičene. Njeno »služenje« starši težko razlagajo pred otroki. Po prihodu domov je »dala za nekaj maš, šla k spovedi, se zjokala v cerkvi.« (Kosmač, *V gaju*, 44) Tako filmska kot tudi knjižna Hedvika pa se očitno spoznata na modo in na obleke. Filmska je Zani prinesla poročno obleko iz Milana. Literarna pa ji je pri obleki pomagala.

Dogajanje v Pečanovi hiši je v noveli podrobno predstavljeno. Stara Pečanka je sicer v obeh primerih mrtvoudna, a še kako glasna. Stari Pečan pa se razlikuje. V knjigi je predstavljen precej bolj v luči očetovske avtoritete. V filmu je blag, umirjen, čisto nasprotje stari Pečanki. Nosi pa več avtoritete, zato filmski Padar – Hedvikin oče.

Šele med dogajanjem pri maši bežno spoznamo Štefuca, čeravno nam Kosmač ne omeni, če je ta dejansko res pri maši. Od njega izvemo, da je zidar in kot tak zelo močan. Njegovo moč so že spoznali Peskarjevi fantje.

Kosmač se obregne ob župnikovo petje, o katerem zapiše, da ko je »s svojim gromovitim basom zagrmel iz praznega trebuha Gloria in Excelsis Deo, se je vsa cerkev ginjeno oddahnila.« (Kosmač, *V Gaju*, 47) Omeni in podrobneje tudi opiše pevski zbor. V svoji pridigi je župnik govoril o »sladkosti in bridkosti zakonskega življenja tako prepričevalno in temeljito, kakor bi bil najmanj že trikrat vdovec.« (Kosmač, *V Gaju*, 49) Pripetilo se mu je, da je omenil vaške zvonove, ki niso pravilno delovali, a to je njegov izpad, ki se mu večkrat primeri. Ti opisi govorijo o precejšnji človeški podobi župnika. Daleč od tega, da bi ga Kosmač idealiziral. Spoznamo celo župnikove slabosti. Zdi se, da zgolj opravlja svoje delo, včasih skoraj ravnodušno.

Filmski župnik je prav tako predstavljen skozi prizmo človeškosti, a na veliko bolj močan način. Oba župnika, tako literarni kot filmski, sta opisana kot velika jedca. S tem, da je Kosmačev bolj obilen kot Štigličev. Sicer pa župnik v filmu slovi kot glasbeni navdušenec, resda ohranja avtoriteto duhovnika, po svoje pa je daleč od zagrenjenega župnika, ki hoče ljudi zgolj klerikalno izobraziti. Poudariti pa gre razliko med prikazom duhovništva na Primorskem ali drugod v takratnem času. Primorsko duhovništvo je zaradi prizadevanja po ohranjanju slovenskega jezika ostalo celo med komunistično oblastjo bolje sprejeto, saj je tako, če ne neposredno, pa vsaj posredno sodelovalo v uporabi proti fašizmu. Filmski župnik odigra eno ključnih vlog tudi pri sporu med Štefucom in Ludvikom. Je tisti, ki na skrivnem

organizira petje slovenskih pesmi, ki so bile med okupacijo prepovedane. Zavzema se za družbeno življenje. Štefuc, ki ne hodi v cerkev, ne obsoja vsepovprek. Vsem po svoje služi skorajda kot drugi oče. Štefuc gre k njemu iskat pravice zaradi Ludvikove poroke z Zano. Župnikova nenavadna odprtost je vsekakor lastnost njegove umetniške duše. Tako pred organistom, Štefucem in skoraj simbolično pod križem prizna, da mu je edina ljubezen glasba. Takoj zatem igra Čajkovskega na pianinu. Tovrstne izjave iz ust duhovnika so za tedanji čas klerikalizma po svoje drzne. Zaradi njih ne izpade fanatično, je presenetljivo človeški. Razumemo ga kot zmernega v veri in močnega v složnosti. Poizkuša razumeti vse ljudi. Je sicer resen, a pod to plastjo, ki mu jo včasih nalaga že službena dolžnost, se skriva dobrota in razum. Vrdlovec glede tega trdi, da je to »sploh prva simpatična vloga župnika v slovenskem filmu.« (Vrdlovec, 248)

Zvesti župnikov spremljevalec je v filmu Jereb. Mladi organist, ki si z župnikom deli ljubezen do glasbe. Njegova mladostna zaletavost se kaže na nekoliko drugačen način, saj navzven zgleda kot neškodljiv starejši fant, po svoje pa ga ni strah igrati slovenske pesmi. Najbolj zanimiv organistov izpad je vsekakor intonacija v prepovedano *Buči, buči morje Adrijansko* sredi poroke.

Kobilčer pa je literarni organist, ki je že starejših let, a še vedno mladosten. Ne gre zavreči Kosmačevega biografskega dejstva, da ga je nad literaturo navdušil njegov oče, ki je bil ravno tako zborovodja cerkvenega zbora. Na koncu poročne maše je Kobilčerja »zgrabilo tako slavnostno razpoloženje, da je odprl vse registre, pustil popolnoma vnemar dve težki solzi, ki sta mu drli po lepih starševskih licih, in igral, igral.« (Kosmač, *V gaju*, 49–50) Kobilčerja v noveli zanese, le da s cesarsko himno, ki je bila prav tako prepovedana. Sam prizor igranja prepovedane pesmi na orgle je tako v filmu kot tudi v noveli praktično enak. Razlikuje se zgolj po skladbah. Nadaljevanje tega prizora se v obeh medijih nekoliko razlikuje. Novela opisuje Kobilčerjevo daljše obremenjevanje s tem, ker ga je zaneslo. V filmu pa to ni toliko izrazito prikazano. Se pa tako v noveli kot v filmu kasneje najbolj jasno izpostavijo Peskarjevi oz. Graparjevi fantje, ki bi si želeli ukrepov zoper ta izpad. V noveli strasti pomiri pevec Mešele ter sama Nanca, v filmu pa celo stara Pečanka, ki se ji ne da niti poslušati o morebitnih posledicah in raje vidi, da se jo odnese iz cerkve. Njen prevoz s »karejto«, tj. manjšim kmečkim vozom, v noveli ni opisan, je pa ta bolj živo predstavljen v filmu.

Literarni Štefuc ima vidnejšo vlogo šele na svatbi Ludvika in Nance, ko stoji v trgovini in toži Modrijanu o krivici, ki mu je bila storjena, ker ni dobil Nance za svojo ženo. V filmu o svoji usodi toži v gostilni, ni ga pa na svatbi, saj se poročno slavje dogaja doma pri Pečanovih,

kamor ni povabljen. Kosmač Štefucu pripisuje močno, možato postavo, kakor se za zidarja spodobi. Izvemo tudi, da je že bil poročen s Pečanovim dekletom, in sicer s Katro. Zakon je bil daleč od popolnega. Pisatelj znova omeni dvomljivo zvestobo Pečanovih deklet, poleg tega pa še Štefucovo vzkipljivo naravo in njegovo popivanje. Četudi se je vsakič po streznitvi pokesal svoje vihravosti in pijančevanja ter se zaobljubil, da do tega ne bo več prišlo, je vsakič svojim razvadam podlegel. Sicer pa je v Kosmačevem opisovanju zaznati določeno spoštovanje do njega. To stori že s tem, da ga ne karikira. Štefuc se nam tako zdi navkljub vsem pomanjkljivostim pošten mož. Katra mu je umrla, tako je ostal sam z otroki.

Tu tudi tiči ena večjih razlik med novelo in filmsko priredbo. V noveli je bila Katra njegova prva žena, ki je zaradi močnega prehlada tudi preminila. Za njo je med Pečanovimi dekleti ostala še Nanca, ki jo hoče sedaj poročiti. Film je drugačen. Pri Pečanovih so bila tri dekleta: Julka, s katero je bil najprej poročen, nato šele Katra, ki jo je vzel kot drugo, po njeni smrti pa je ostala še Zana, ki je oddana in že noseča z Ludvikom. V filmu je omenjeno slabo zdravje kot razlog za smrt tako Julke kot tudi Katre. Vsekakor pa lahko ugibamo o težkem življenju s samosvojim Štefucem. To nam da vedeti tudi stara Pečanka, pri kateri dvakratni zet ni videti najbolj priljubljen.

V noveli sta torej samo dve Pečanovi dekleti, okoli katerih se suče Štefuc. Po Katri se je obrnil še k Nanci. Slednji ne da miru niti na njeni poroki, saj hoče za vsako ceno plesati z njo v gostilni, a sama zaradi nosečnosti ne more. Kasneje vendarle izvemo, da je Pečanova povila štiri dekleta in po njenih besedah vse »vzgojila v božjem strahu in jih lepo pomohila.« (Kosmač, *V gaju*, 53) A od teh je zgolj Katra omenjena kot tista, ki je bila poročena s Štefucem.

Literarna pripoved se šele kasneje preseli iz gostilne v Pečanov dom. V noveli pride prav tu do raznih pogovorov o porokah, prihodnosti, stari Kobilčer začne peti, njegova pozabljivost zopet privede do petja *Buči, buči morje Adrijansko*. Vname se spor med Peskarjevimi fanti ter ostalimi svati. Slednji jih odpeljejo pomočit v gnojnico, nato pa v hram, kamor jih zaklenejo. Film je drugačen. Graparjevi fantje so sicer zasmehovani, ne končajo pa tako ponižano kot v Kosmačevi noveli. V filmu morajo sami zapeti prepovedano pesem. Tudi pretep se vname, in sicer zaradi Štefucovega prihoda, ne zaradi petja prepovedane pesmi in kasnejših okajenih očitkov, kdo je bolj pravičen in kdo koga bolj vreden. V noveli pride Štefuc k Pečanovim mnogo pozneje, ko je svatbe že skoraj konec. Tako kot v filmu pride z vozom in z Mojim Jezusom. V filmu sicer ni prigode z neubogljivo kobilo, ju pa tu prav tako spremlja glasba, ki ju tudi naznani pri Pečanovih. Knjižni Štefuc pride tako še drugič na poroko, čeprav nanjo ni

povabljen. Prej jo je spremljal iz gostilne, ko se je spreved preselil k Pečanovim, pa ni hotel zamuditi priložnosti, zato se še enkrat, tokrat še bolj pompozno, pojavi na svatbi. Opit sije od cinizma, saj je jezen, da so s Peskarjevimi fanti že sami opravili.

A tudi Štefucov prihod je bil povod za grobosti. Rugarjev France mu razbije pletenko, na kar Štefuc odgovori z razbijanjem skled z mlekom, ki so stale na polici. Napetosti se sprevržejo v pretep. Zanimivo pri tem je, kako na vse skupaj gleda Kosmač. Pretepa ne problematizira. Zdi se, kot da je nekaj vsakdanjega v kraju dogajanja. Pretep podobno prikaže tudi Štiglic v filmu. Dogodi se sicer zgolj pred hišo, a ga ne drammatizira, in če ga že, stori to s tako natančnostjo pri režiji, da ne izpade melodramatično ali patetično. V noveli tudi ni omenjen prizor, ki ga film prikaže, in sicer ravsanje Štefuca in Ludvika na mostu. Štefuc naposled vrže Ludvika v reko. Temu se še smeje. Ludvik pa ne zna plavati, zato se začne utapljati. Na pomoč mu prihiti Štefuc, ki ga reši. Ne opraviči se mu, očita mu zgolj to, da naj mu drugič omeni, da ne zna plavati. Gre skoraj za prijateljsko gesto. Štigličevi prizori pretepanja so tako prikazani v Kosmačevi maniri brez problematiziranja nasilja med krajani.

V noveli in filmu se pretepom na svatbi hoče pridružiti celo mrtvoudna Pečanka. Po vsej sili si želi, da bi še sama udarila po Štefucu. A močan udarec s kovinskim batom, ki ga potrebujejo za mečkanje korenja prašičem, mu zadane stari Pečan. Štefuc omaga in pade na tla. Nastane tišina. Ob vsej komediji zmešnjav pride še do Nančinega poroda. Ludvik teče po babico Polono. Štefuc sčasoma pride k sebi, a mu takoj dajo vedeti, da naj bo tiho, saj čakajo na rojstvo v nadstropju višje. Nanci in Ludviku se je rodil deček.

Filmska upodobitev pretepa je drugačna. Zgodi se pred hišo na dvorišču. Tudi tu se sicer razlije vino. Veliko steklenico namreč razbije Ludvik, ki kasneje razbije tudi steklenico vina na Štefucovi glavi. Tudi temu prizoru sledi tišina, nato pa se vsi zbojijo za Štefuca. Ludvik ga roti, naj se zbudi, obljubi mu celo Zano. Štefuc se naposled zbudi in mu Zano prepusti, češ, naj jo kar ima. Oba po ukazu stare Pečanke naposled z vodo oblije Hedvika. Temu se vsi smejejo, a kmalu pride poziv, da potrebujejo babico, saj je Nanca tik pred porodom.

Novela se konča z rojstvom Nančinega sina. Peskarjevi fantje ne postopajo več s črnimi srajcami, marveč skesano obžalujejo svoje fašistične izpade. Sovaščani jim dajo priložnost, da postanejo zopet eni izmed njih in jim oprostijo. Novorojenčka prinese Rugarjeva Zora. Dete si podajajo po rokah, prinese jim pomirjenje. Med podajanjem ga vsak na kratko ogovori in pokomentira z vzpodbudnimi besedami. Dogajanje na vasi Kosmač zaključí z besedami: »Vedeli so sicer, da še niso vsi računi tega večera popolnoma poravnani, a vendar so dihali z

lažjim srcem.« Novelo pa zopet sklene z naravo. Poudari, da je izza gore zasijalo sonce, katerega žarek je padel tudi v sobo, kjer je bila prejšnjo noč svatba.

Filmska upodobitev loči nočno in jutranje dogajanje z zgodnjim sončnim vzhodom iznad hribovja. Tu se režiser opira na novelo, ki prav tako prikaže sončne žarke, kako osvetlijo razbitine kozarcev in steklenic. Glavni akterji sedijo pri mizi in čakajo na novorojenca. V filmu ga prinese babica. Začnejo si ga podajati iz rok v roke ter zraven vljudnostno omenjajo, da je težak. Zadovoljni so, da se je vse končalo srečno. S tem pa se ne strinja Štefuc, zopet udari po mizi, nakar ga stara Pečanka okara in še v istem dihu pride do ideje, da zgledata dobro skupaj s Hedviko. Nekoliko nerodno se pomerita in si priznata, da na to nista pomislila. Ideji Pečanke ne nasprotujeta.

Štiglic te zgodbe ne nadaljuje in ji pušča odprte možnosti. Graparjevi fantje tu ostanejo v črnih srajcah. Filmska zgodba se konča tako, kot se je začela, s svetlo kroglo, v kateri je videti odseve ljudi, kar malo spominja tudi na sklep novele, saj Kosmač opisuje razlito vino »na mizi v tisočeri barvastih odtenkih, kakor je na tisoče odtenkov v naših srcih in v našem življenju, ki se peni in poje svojo pesem.« (Kosmač, *V gaju*, 59) Podobno funkcijo lahko pripišemo tudi zrcalni krogli v filmu, v kateri se kažejo prebivalci vasi.

Velika razlika med novelo in filmom je tako tudi enigmatični konec. Film je bolj ali manj burka, novela pa se navkljub lahkotnemu pripovednemu loku sklene s simbolnim dogodkom – rojstvom otroka. Ob tem Barbara Zorman zapiše:

»Grešnost in blodnost posameznikov v opisu poročne noči se [...] stopnjuje do skrajne dekadence, ki jo preseka jutranje rojstvo. Novorojenca si pretepeni, prekrokani, umazani, sprti svatje obredno podajajo iz rok v roke. Tema preobrazbe, ki jo Kosmač natančno razvije v Očku Orlu, se v noveli Tistega lepega dne nakaže na bolj zabrisan in skoraj mističen način – kot milost, upanje. Celotno zgodbico je torej mogoče brati kot alegorijo političnih razmer in slovenskih aspiracij v letu 1936, ki vse temnejše tone ob naraščanju fašistične oblasti razsvetljujejo z močjo upanja. Štigličev film, nasprotno, prek žanrskih konvencij depolitizira dogajanje.« (Zorman, 59)

Film dramaturško povsem uspešno stoji, tudi komičnost je z verbalnimi izmenjavami, liki in zapleti dosežena. Stanković ob vrednotenju filma meni, da »da *Tistega lepega dne* prepriča, je tako zaslužna tudi manična energija, ki žene like na filmskem platnu. Film v tem pogledu celo nekoliko spominja na hollywoodske burleske, kar je v žanrskem okviru komedije prav gotovo

prednost, hkrati pa deluje dobro tudi zaradi odličnih igralskih nastopov vseh sodelujočih.«
(Stanković, 244)

Za sklep doslednih primerjav med novelo in filmsko upodobitvijo lahko omenimo največje razlike. Glavni dogodek novele je poroka, v filmu pa iskanje Štefucove žene. Tudi v filmu bi lahko bila poroka osrednji dogodek, a jo hoče filmski Štefuc za razliko od literarnega vehementno spraviti pod vprašaj ter odpovedati. Razlike se kažejo tudi v vlogah. Novela je veliko bolj kolektivna. Izrazito izstopajočih vlog ni. Tone Frelj meni, da »filmsko fabulo oblikujejo značajsko risani liki (Štefuc, Pečanka, Ludvik, Hedvika) na eni strani, na drugi karikature (Pečan, Moj Jezus, Ludvikovi bratje, italijanski oficir, vaščani, vaščanke). Vaščani in vaščanke (pa tudi italijanski vojaki) igrajo v svoji karikirani obliki kolektivno igro in niso personalizirani.« (Frelj, 94) Še najbolj viden lik je Nanca. Prav njen karakter pa je ena največjih neznank v filmu. Štiglic jo sicer postavlja v središče problema, a razen tega, da se Ludviku »lepo posmeje«, ne izvemo praktično ničesar o njej. Veliko bolj dodelana in problematizirana je v noveli. Štiglic in scenarist Andrej Hieng s tem nista naredila napake, marveč sta toliko bolj problematizirala Štefuca. Ta niti ni zaljubljen v Zano, temveč vidi v njej zgolj svojo pravico, kar potrjuje njegovo trmasto in hkrati naivno naravo. Vztraja pri svojem mnenju, da če je imel že prejšnjo iz Pečanove hiše, mu tudi ta posledično pripada. Ne izvemo, ali gre za moški ponos. Opazimo, da je filmski Štefuc osamljen zaradi tega. V noveli pa gre bolj kot ne za vzkipljivost in »kaprice«.

Podobno in še manj je v noveli izpostavljena Hedvika, ki v filmu igra ključno žensko vlogo. Po literarni soimenjakinji se močno razlikuje že po značaju. Bolj prisoten je tudi filmski lik Moj Jezus, ki združuje tudi vlogo Modrijana iz novele. Veliko bolj zanimiv je župnik, manj pa Ludvik, ki se v filmu pojavi šele pri koncu in odigra malo izpostavljeno vlogo, čeprav, podobno kot pri Zani, pomembno.

Tudi potek dogodkov je v filmu drugačen. V noveli se vse zgodi s predstavitvijo galerije oseb, ki se množično odpravljajo na poročno mašo. Sicer Kosmač uporabi mnogo prebliskov in skokov v preteklost, a celotno dogajanje je še vedno postavljeno v cerkev in kasneje k Pečanovim. V filmu like spoznamo postopoma po vasi. Več je dinamike. Poročna maša je prikazana tudi v filmu, ne zavzema pa tako velike vloge kot v noveli. Konec literarne pripovedi pa je podoben kot filmski.

Štiglic in Kosmač prikazujeta vse like tako, da bi jim brez težav pripisali marionetno vlogo. Ni izrazito neodvisne, emancipirane, samosvoje vloge, ki bi prebila kraj dogajanja. Kot smo

že dejali, lahko to še najbolj lahko pripišemo filmski upodobitvi prijazne Hedvike, ki se ji pozna razgledanost in življenje po svetu, a Štiglic tudi pri njej namigne, da se bo morebiti poročila s Štefucem, kar pomeni, da bo ostala doma. Kolektivna igra literarnih in filmskih oseb je po svoje zaprta. Stika z zunanjim svetom ni.

Tudi kraj dogajanja je drugačen. Kosmač ga sicer ne omenja, a nedvomno (zaradi nekaterih lokalnih besed, npr. »čeča«, poimenovanja za dekletke) gre za Tolminsko. Štiglic kraj dogajanja, po narečju sodeč, postavlja nekam na vipavsko podeželje, in sicer v kraj, ki je v slovenščini najverjetneje nosil ime Vrtača, v filmu pa spoznamo samo poitalijančeno obliko imena Vertaccia. Ne glede na to je kraj fiktiven, saj vasi s tem imenom v Zgornji Vipavski dolini ni. So pa film posneli v vipavski vasi Podnanos.

Filmu bi lahko navrgli tudi kakšno slabost, kot je nerodna (a še vedno povsem zadovoljiva) vipavska govorica igralcev. Šibkosti so tudi v površno oblikovanih Graparjevih fantih, ki jih fašizem resda navdušuje, a zgolj površno, kar se kaže kot prazno ponavljanje parol in oblačenje. Ne spozna se njihovih globljih vzrokov, zakaj so se navdušili nad italijanskim režimom, kako z okupatorji (če sploh) sodelujejo. So zgolj veliki otroci, neposrečeni propagandisti. Enoplastno so predstavljeni že v noveli kot Peskarjevi fantje. Hkrati pa je treba priznati, da bi podrobnejša predstavitev njihovih ozadij morebiti zasenčila osrednjo nit zgodbe, ki je že tako razvejana. V filmu so tudi karabinjer, alpinec, zagledani fašist v vaški gostilni, ki so kot predstavniki italijanske diktature veliko bolj prisotni kot v noveli. Klovnovski prikaz okupatorjev je za zdajšnje čase vsekakor smešen, a leta 1962 je bila krvava bližnja preteklost fašističnih okovov vsekakor bolj problematična, rane so bile sveže, zato so negativni odzivi nekaterih takratnih kritikov po svoje razumljivi. V luči tega lahko tudi bolj razumemo nestrinjanje Kosmača s filmsko adaptacijo svoje novele. V njej so fašisti sicer prisotni, a zgolj od daleč, v zgodbi ne nastopajo neposredno, kaj šele, da bi bili predstavljeni kot humorne figure. Taka prisotnost še vedno dovoljuje komičnost, hkrati pa ne poenostavlja fašistične oblasti, saj od daleč deluje bolj mrko in srhljivo. A Tone Frelj gre Štigličevemu scenariju v bran in podpira komedijantsko naravo fašističnih zatiralcev:

»Generalno vzeto tematika filma ne sodi v komedijski žanr. Že čas sam, še manj pa lokacija (Primorska v času fašističnega zatiranja) ne vzbujata veselih tonov pripovedi. Toda literarna adaptatorja (Štiglic, Hieng) sta ob upoštevanju teh pripovednih elementov (prepovedana slovenska pesem, navzočnost italijanske vojske, fašistov) znala filmski siže, ki se ves čas vrti okoli vdovca Štefuca in mladoletnih hčerk, tako sestaviti, da dobijo celo nekomedijske pripovedne prvine veselo podobo.« (Frelj, 94)

Ena največjih slabosti filma pa je neprepričljiv razplet. Hitro smo zadovoljni s Pečankino odločitvijo (ki vedno velja), da naj se »vzameta« Štefuc in Hedvika, če ne gre drugače. Oba sta nad odločitvijo vidno zadovoljna in se pomenljivo spogledata, ampak, a je res možno, da se v dolgem času prijateljevanja še nista videla in pomislila na kaj več? Naiven konec filma podpre dodatno vprašanje, če je po vseh teh letih možno, da je Hedvika brez resnega snubca. Novela se takemu razpletu ogne. Ne glede na vse, v luči ostalih kakovosti filma so to slabosti, ki jih lahko izpostavimo samo ob podrobnejši analizi, kot je ta, saj zahteva stvaren pogled na celoto.

Zanimivo je dejstvo, ki žanr romantične komedije v obravnavanem filmu postavi pod vprašaj, in sicer da je ena izmed prvin tovrstnega žanra navajanje ljubezenskih zapletov po navadi med glavnima akterjema. Tu je drugače: glavna akterja sicer bežno prijateljujeta, a daleč od tega, da bi se med filmom razvila ljubezen med njima. Peter Stanković se glede tega sprašuje, če morebiti »v tipično modernem žanrskem okviru romantične komedije [Štiglic] preigrava zelo tradicionalne vrednote?« (Stanković, 247) Iz tega lahko naivno sklepamo, da je Štigličeva nenavadna komedija v bistvu navaden spev tradicionalnim vrednotam, torej, ljubezen pride samo tedaj, ko za to odloči avtoritativna Pečanka v službi modreca, ki ga gre upoštevati. Pa je to res?

Poglejmo z druge strani. Štefuc neumorno hoče še tretjo Pečanko, saj je tako prav. Večina likov pa do zadnjega ne ve, da je Zana visoko noseča, in to pred poroko. Ne preostane drugega, kot da se nemudoma podredijo Pečankini takojšnji organizaciji poroke. Niti en lik pa nosečnosti pred poroko, torej spolnosti pred poroko, ne problematizira. Niti župnik, za katerega sicer vemo, da je zelo razumevajoč in bi tudi takšen »spodrseljaj« opravičil. Prav tako je zanimiv lik Hedvike. Nobeden izmed vaščanov si je ne upa resno vprašati, kaj počne v Milanu. Je pač všečno dekle v tridesetih, z meščansko elegantnostjo, ki se prav lepo prilagaja ruralnim domačim krajem in zato ni potrebe, da bi stvari oteževali. Gre za rahlo zatiskanje oči prebivalcev pred stvarnostjo. Prav s temi navedbami lahko ovržemo dejstvo, da bi bil film hvalnica tradicionalnim vrednotam.

Z vidika današnjega individualizma nosečnost pred poroko niti vprašljivo »službovanje« v tujini niso usodne težave, ki bi posebej ovirale življenje ali ugled likov. A če pogledamo na leto 1930, ko se film dogaja, ali pa celo na leto 1962, ko je bil film premierno prikazan, lahko takoj ugotovimo, da je bilo Štigličevo in Hiengovo prikazovanje sodobnih individualističnih odločitev po svoje drzno, saj v tisti dobi takšnega ravnanja likov vaška skupnost ne bi sprejela tako odprto kot danes. Trdimo lahko, da se je prav zatiskanje oči vaščanov pred moralnimi

spodrseljaji izkazalo kot uspešna Štigličeva parodija na tradicionalne vrednote in nenapisane zakonitosti vaškega življenja, zato ne moremo filma oklicati za slavospev tradicionalizmu, temveč za samosvojo mešanico žanra romantične komedije in domačijskih značilnosti ali, kot bi dejal Stanković, »Hollywood po domače«. (*Zgodovina*, 246)

Kaj pa Štigličevo mnenje o svojem scenariju? Obstaja ohranjena, a nepodpisana *Analiza scenarija*, v kateri Štiglic meni, da je v film vključil premalo akcije in da se dialog preveč vleče. Ob tem je treba vedeti, da sižejski vidik filma temelji na dialogu. Aktivnost je tako v drugem planu, kar ni nujno slabost. Tudi dialogi so povečini razlagalni, kar je sicer nevarno za razvlečenost, a ob razigranosti igralcev tudi ta del uspe. Nadalje Štiglic kot problem navaja pomanjkanje zapletov. Odveč mu je tudi Hedvikina hčerka ter lik z imenom Rudi. Po tem lahko sklepamo, da je sam scenarist in režiser znal kritično presojsati svoje delo, ne da bi ob tem samovšečno branil njegove pomanjkljivosti.

3.1. KRITIŠKA RECEPCIJA FILMA

Ker skozi celotno študijo iščemo odstopanja med novelo in filmom, bomo na to pozorni tudi v kritikah, ki so izšle ob premieri filma in na njihove ugotovitve o prenosu literarne zgodbe na filmsko platno.

Kritiška srenja filma ni posebno odobravalala. Poleg tega je prišlo tudi do trenja med Štiglicem in avtorjem novele Kosmačem. Od tega projekta dalje nista več sodelovala, saj Kosmaču samopašna adaptacija ni bila pogodu.

Med gledalci je bil film zelo priljubljen. O tem govorijo tudi številke, saj si ga je samo v Ljubljani ogledalo nad 50.000 ljudi, kar je skoraj petkrat več kot Štigličev predhodni film *Balada o trobenti in oblaku*. Tisk se o tem ni pretirano razpisal. Šlo je za mlačno sprejetje filma. Stanko Šimenc ob tem zapiše, da se dnevni in revijalni tisk »nista kdove kako razpisala, ostala sta v tistih mejah, ki ne dovoljuje niti posebnega navdušenja niti posebne ostrine«. (Šimenc, 82)

Aleksander Čolnik je za začetek v svoji oceni filma, ki je bila objavljena v *Sodobnosti*, potarnal, da od začetka modernih časov ni bilo slovenskega humorističnega romana, kar posledično enači tudi s pomanjkanjem filmskih komedij, in se sprašuje, ali je potemtakem *Tistega lepega dne* »komični film brez humorja«. (Čolnik, 285) Nadalje hvali kariero režiserja, scenarista, igralski ansambel ter tematike, kot so slovenstvo in tuja oblast, duhovščina in ljudstvo, »utesnjenost provincialnega mesta, ki je od nekdaj idealni teritorij za

komedijo«. (Čolnik, 285) Kasneje pa obžaluje potencial filma, saj naj bi ta zbledel v »problemski krotkosti, v pohlevnosti sil, ki so bile postavljene nasproti«. (Čolnik, 285) Kot primer poda vdovca Štefuca in njegovo očitno nezanimivo dejstvo, da želi poročiti še tretjo sestro. Potencial je videl v treh vaških fašističnih navdušencih, ki pa je ostal neizkoriščen. Nadalje se obregne še ob »čitalniški podton«, poln slovenske vznesenosti, ki je očitno Čolniku patetična. Film partikularno pohvali, se pa nad njim ne navdušuje. Kosmačeve novele ne omenja posebej.

Revija za televizijo in film *Ekran* je leta 1962, torej po premieri, objavila kritiko Vitka Muska. Ta že v uvodu pove, da je film posnet po literarni predlogi. Poudari »nacionalno samoobrambo« (Musek, 271) v času fašistične nestrpnosti. Omeni lik Martina Čedermaca, ki ga je na podlagi resničnih reakcij tudi znotraj duhovniških krogov ustvaril France Bevk. Pripiše mu »resnost in tragičnost boja za nacionalni obstanek« (Musek, 271), nato pa ga postavi poleg Kosmača, ki »z žarkom vedrine ni nič zmanjševal pravkar označenih vrednost naših ljudi na Primorskem v tistem času«. (Musek, 272) Tudi Štigličevemu filmu pripiše duh Čedermaca, ki pa ga hkrati naredi izvirnega z vedrimi vaščani, ki z nostalgijo lažje prenašajo okupatorsko napadalnost. Musek pohvali tudi sam namen filma, saj je to komedija oz. veseloigra, ki »diha po naše« (Musek, 271) in ne koketira »po vzorcu tujih filmskih produkcij« (Musek, 271), ki so jih takrat poustvarjali tudi v Jugoslaviji. Nadalje se opre na dve dejstvi, in sicer, da »pomeni novo Štigličevo delo za slovenski in jugoslovanski film neizpodbiten dokaz, da se ni treba zgledovati po tujih vzorcih in da lahko iz domačega humusa brez vnašanja nam tujih elementov zaživi naša filmska komedija«. (Musek, 271–272) Tako da priznanje Kosmaču, ki je očitno več kot primeren za ekranizacije svojih del, in Štiglicu, ki je očitno nadarjen prenašati literarna dela v filmske priredbe. Drugo dejstvo, ki ga Musek navaja, pa je za film bolj negativno, saj mu očita »stilno neenotnost«. (Musek, 272) Nadalje pa se naveže tudi na Kosmača: »Prirediteljema [Štiglicu in Hiengu] Kosmačeve novele je snov namah zdrknila v burko, ki podira obetajočo začetno gradnjo, neprijetno moti in zmanjšuje izpovednost filma.« (Musek, 272) Da se je to pripetilo, ugiba, je najbrž kriva Kosmačeva odsotnost pri priredbi njegove novele. Zaradi tega navaja tudi prizor petja slovenskih pesmi v tajnosti. Gre spet za scenaristično delo, ki ideje ne črpa od Kosmača, a prav ti prizori so po Muskovem mnenju odlično zastavljeni, a premalo poudarjeni, saj bi se lahko nadaljevali še naprej. Musek svojo kritiko sklene, da je *Tistega lepega dne* ne glede na hibe »pozitiven prispevek k reševanju krize našega domačega filma«. (Musek, 272)

Recenzentka časopisa *Delo* Marina Golouh je prav tako leta 1962 po premieri spomnila, da je bilo Kosmačevo delo navdih že za prvi slovenski umetniški film in to prav tako v režiji Franceta Štiglica, le da je tam Kosmač sodeloval tudi kot scenarist. Za obravnavani film pove, da se je Štiglic ravnal »prosto po Kosmaču«. (Golouh, 6) Ohranil pa je denimo njegov naslov. Recenzentka primerja Štiglica in slovitega italijanskega neorealističnega režiserja Vittorio De Sica, pri katerem je prav tako nekaj filmov s »podobnim koloritom«. (Golouh, 6) Posebej poudari in pohvali igralsko zasedbo, malo manj njihov včasih nerazumljiv dialog. Na koncu pa tudi ona poudari, da je takšna »zabavna zgodbica« (Golouh, 6) dobrodošla za naš ogled.

Tudi Stanki Godnič lahko pripišemo članek v *Delu* z naslovom *Lirična vesela zgodba*. Na začetku napove večerno premiero filma, ki bo predstavljena v okviru festivala Vesna. O filmu zapiše, da gre za zgodbo Cirila Kosmača, ki sta jo »v scenarij preoblikovala Andrej Hieng in France Štiglic«. (Godnič, 6) Ob premieri filma opravi s Štiglicem pogovor. Vpraša ga, zakaj je »že tolikokrat iskal vsebinsko izhodišče za svoje filme v domači književnosti«. (Godnič, 6) Štiglic odgovori: »Težko je najti dobre teme – več jih je zapisanih v literaturi kot pa v izvirnih scenarijih.« (Godnič, 6) V nadaljevanju ga novinarka povpraša tudi o tem, kaj je našel »filmsko dobrega v Kosmačevi noveli *Tistega lepega dne*«. (Godnič, 6) Štiglic razkrije:

»Že prisrčno zgodbo samo, potem pa bogate Kosmačeve figure, živ odraz sproščenosti naših primorskih ljudi, ki so se znali v času okrog leta 1930 upreti fašizmu, ob tem pa polno živeti svoje življenje. Ne nazadnje tudi utrip slovenske lirike, ki preveva novelo in nam je omogočil, da smo njeno filmsko priredbo snemali z dobrohotnim nasmeškom. Ta blagi nasmeh so ljudje, malo trmoglavni, a zdravi in življenjsko bogati, zares zaslužili.« (Godnič, 6–7)

Nadalje v intervjuju prizna tudi to, da mu je bilo snemanje dobrodošel miselni oddih od predhodnega filma *Balada o trobenti in oblaku*. Prizna pa tudi, da je snemanje komedije doma zelo problematično. S tem je najbrž mislil na samo pomanjkanje izvirnih humornih besedil. Pri tem tudi razkriva, da so se veliko spraševali, kaj je sploh smešno za narod, ki s filmsko komedijo še nima veliko izkušenj. Med drugim pove o tem, da so za potrebe filma lokacijo dogajanja s Tolminskega preselili v Vipavsko dolino, natančneje v Podnanos. Temu primerno so prilagodili tudi dialog. Za sklep pogovora pa pove še to, da bi marsikaj posnel drugače, če bi imel možnost še enkrat snemati *Tistega lepega dne*.

Vesna Marinčič je za *Mladino* pripravila članek o snemanju filma. V njem povzema svoj pogovor z režiserjem Štiglicem, ki pravi, da je film »veren noveli, ki je spremenjena le toliko, kolikor zahteva tehnika sedme umetnosti«. (Marinčič, 7) Kasneje pove, da se zgodba odvija

okrog vdovca Štefuca, a kmalu tudi prizna, da se poanta filma še vedno dotika okupirane Primorske. Zmoti se pri številu Graparjevih fašistoidnih fantov, ki so morali na svatbi zapeti *Morje Adrijansko*. Ti namreč niso štirje, kot navaja, temveč trije. Kasneje pa kot zanimivost navede dejstvo, da naj bi nekdo za naslov filma predlagal *Tretja žena*. V zvezi s Kosmačem navede besede igralca Lojzeta Potokarja, ki igra padarja, da bi znala biti zanimiva pisateljeva prisotnost na snemanju, a ga tam ni bilo. Kosmač je bojda slovel po tem, da ni bil hitro zadovoljen z igralskimi interpretacijami njegovih besedil.

Ina Slokan nameni nekaj besed o filmu v časopisu za zamejce *Rodna gruda*. Pod rubriko *Kulturni zapiski* primerja dva nova domača filma, in sicer »najboljši jugoslovanski film leta 1962« (Slokan, 310) – film *Kozara* režiserja Veljka Bulajića – ter »najbolj uspešen slovenski film« (Slokan, 310), s čimer misli na *Tistega lepega dne*. V uvodu zaradi slednjega priznava Štiglicu status enega najboljših slovenskih filmskih režiserjev, za potrditev tega navaja tuje uspehe njegovih prejšnjih projektov. V zvezi s Kosmačem poleg avtorstva literarne podloge ne omenja nič posebnega. Tudi filma nasploh ne vrednoti s kritiškimi orodji, ob sklepu članka pa z upanjem zapiše, da bo tudi ta Štigličeva stvaritev »poromala v svet« (Slokan, 311) in da »je bodo zlasti naši ljudje povsod veseli, predvsem seveda Primorci, saj jim bo prinesla topel spomin na domači kraj«. (Slokan, 311)

France Kosmač, ki je opravljal kritiško delo za revijo o televiziji in filmu *Ekran*, je povzel nekaj recenzij o obravnavanem filmu. Najprej je poudaril pomen radijske kritike. Tudi za oceno *Tistega lepega dne* se opira na radijsko oddajo, in sicer povzema neimenovanega kritika iz radijske oddaje *Gremo v kino*, ki se vpraša o nadarjenosti Slovencev za humor. Nadaljuje, da filmu *Tistega lepega dne* »manjka [...] solidna osnova, na katero bi režiser oslanjal svoje simpatične heroje, zavite v tančico retrospektive. Tako pa so ti heroji bolj tipi kot plastične figure.« (F. Kosmač, 728) Naprej v svoji naklonjenosti do filma niha. Tako lahko kot pohvalo razumemo, da se je Štiglic lotil komedije, a je ta (še) nedodelana. Podpisani kritik Taufer (brez imena), ki ga France Kosmač v *Ekranu* citira, je ostrejši, saj primerja film s »krjaveljsko varianto primitivne igrice s podeželskega amaterskega odra«. (F. Kosmač, 728) Ne pohvali niti simbolike oslovskega oglašanja, petelinjenja in kokodakanja. Na koncu obžaluje, da ni bila komedija bolj izpolnjena. Problem, ki je za našo obravnavo pomemben, je ta, da nikakor ne primerja filma s Kosmačevo novelo. Po svoje mu očita pretiravanje in zgodbo o »vaški srenji« (F. Kosmač, 729), na drugi strani pa ne zasledimo niti besede o Kosmačevi stilistiki pisanja.

POVZETEK

Z raziskavo smo dokazali, da razlike med proznim delom in filmsko adaptacijo niso usodne za kritiško sprejetje, hkrati pa kritiško recepcijo še enkrat presodi čas. Videli smo tudi, da filmska priredba ne pomeni zvestega prenosa, ampak je njena naloga postati učinkovit filmski »prevod«, kjer bo ista zgodba ustvarila podobno razpoloženje literarnega dela. Na primeru zgodbe *Tistega lepega dne* lahko predvidevamo, da je bil uresničen filmski scenarij v času predvajanja veliko učinkovitejši, kot če bi posneli zvestejšo priredbo Kosmačeve novele. Štiglic je s filmom še bolj poudaril ljudski upor proti okupatorju (npr. s prepevanjem prepovedanih pesmi v tajnosti), hkrati pa ni niti impliciral na kakršnokoli organizirano revolucionarno, protifašistično gibanje, kar bi znalo biti za čas predvajanja problematično. Ne glede na vse, so bile kritike mlačne, kar je zanimivo, saj danes vodilni slovenski filmski teoretiki film uvrščajo med najboljše slovenske komedije. Prav to dokazuje, da ne za literarno delo ne za filmsko priredbo in ne po kritiškem sprejetju ne moremo dokončno reči, kdaj je delo kakovostno in kdaj ne. Šele čas presodi, kaj je trenutno pereče in s tem tudi učinkovito, dobro.

SUMMARY

The research showed that the differences between prose work and film adaptation are not fatal for the critic's acceptance, but at the same time critic's reception is estimated by time. We also saw that film adaptation does not mean a faithful transfer, but it is its task to become an effective film 'translation' where the same story creates a similar atmosphere to the literary work. In the case of the story *Tistega lepega dne*, we can anticipate that the realized film scenario was a lot more effective in the time of its showing that it would be if we recorded a more faithful version of Kosmač's novel. Štiglic further emphasized the popular rebellion against the occupier (for example with singing prohibited songs in secret), but at the same time, he did not imply to any sort of organized, revolutionary, anti-fascist movement which could be problematic in the time of the showing. The critics were tepid, regardless everything said, which is interesting due to the fact that the leading Slovene film theorists rank this film among the best Slovene comedies. This proves that not for literary work, not for a film adaptation and not following critic's acceptance we cannot certainly evaluate when a work is quality and when it is not. It is only time to decide what is currently topical, hence, also effective, good.

LITERATURA

- O našem filmu*: brošura. Ljubljana: Triglav film, 1948.
- Dolgan, Marjan. *Slovenska književnost tako ali drugače*. Ljubljana: Slovenska matica, 2004.
- Fatur, Silvo. *Zgodba o Tigru*. Koper: Društvo za negovanje rodoljubnih tradicij TIGR Primorske, 2007.
- Field, Sid. *Scenarij – temelji scenarističnega pisanja*. Ljubljana: UMco, 2015.
- Frelj, Tone. *France Štiglic: od epopeje do nostalgije*. Ljubljana: Slovenska Matica, 2008.
- Giannetti, Louis. *Razumeti film*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2008.
- Godnič, Stanka. »Lirična vesela zgodba.« *Delo* (1972): 6.
- Kosmač, Ciril. *V gaju življenja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1972.
- Kosmač, Franc. »O naši filmski kritiki.« *Ekran* (1964, letnik III): 1720–1731.
- Kos, Janko. *Primerjalna zgodovina slovenske literature*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- Kos, Janko. *Književnost – učbenik literarne zgodovine in teorije*. Maribor: Obzorja, 1994.
- Kos, Janko. *Literarna teorija*. Ljubljana: DZS, 2001.
- Marinčič, Vesna. »Poročil se bom s tretjo ženo.« *Mladina* (1962, letnik XXI): 7.
- Musek, Vito. »Tistega lepega dne.« *Ekran* (1962, letnik I): 271–272.
- Rudolf, Matevž. *Ko beseda podoba najde*. Ljubljana: Umco, 2013.
- Slokan, Iva. »Dva nova domača filma.« *Rodna gruda* (1962, letnik IX): 310–311.
- Stanković, Peter. *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, 2013.
- Šimenc, Stanko. *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 1983.
- Avtor ni naveden. Povzeto po Informativnem biltenu Film-servisa. »Tistega lepega dne.« *TT* (1962, letnik X): 18. 9.
- Tršar, Toni. »Tistega lepega dne.« *Delo* (1962, letnik IV): 6.
- Vrdlovec, Zdenko. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–2010*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka, 2011.
- Williams, Alan. *Republic of Images*. London: Harvard University Press, 1992.
- Zorman, Barbara. *Sence besede – filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Koper: Založba Annales, 2009.
- Žebovec, Marjeta. *Slovenski književniki rojeni od leta 1900 do 1919*. Ljubljana: Založba Karantanija, 2006.
- Žebovec, Marjeta. *Slovenski književniki rojeni od leta 1920 do 1929*. Ljubljana: Založba Karantanija, 2007.

PRILOGA 1: PRIMERJAVA SVATBE V NOVELI IN V FILMU

Dogodka sta v obeh medijih podobna, v nekaterih podrobnostih enaka. Je pa pretep v filmu tako časovno kot tudi dogajalno spremenjen in prilagojen. Podobnosti oz. razlike iz filma niso zapisane po kronološkem zaporedju, temveč zgolj primerjane po noveli.

	NOVELA	FILM
1.	Prihod svatov v gornjo sobo gostilne Pri Modrijanu.	Svatje gredo iz cerkve, a ne v gostilno, temveč kar k Pečanovim.
2.	V Modrijanovi trgovini je Štefuc, ki jezno tarna in se Modrijanu pritožuje nad krivico glede poroke. Hoče k svatom. Nato tudi odide tja.	Vlogo oštirja opravlja kar Moj Jezus. V svoji prazni gostilni objokuje ženo, ki mu je ušla, družbo mu dela ravno tako potrt Štefuc. Slednji se odloči, da bosta vseeno odšla na poroko.
3.	Svatje pridejo plesat v izbo. Štefuc hoče plesati z Nanco, a ona – noseča tega noče.	Svatje plešejo pri Pečanovih. Štefuca še ni.
4.	Štefuc se sporeče z Nandetom, Ludvikom, Rugarjem in Lužarjem. Ga pomirijo. Plešejo dalje.	Prizor je izpuščen.
5.	Ob mraku gredo na nevestin dom. Štefuc ostane pri Modrijanu.	Svatje so že od začetka pri Pečanovih. Štefuc pa je v gostilni z Mojim Jezusom.
6.	Pri Pečanovih večerjajo, Pečanka joče od ponosa in veselja, plešejo dalje.	Na Pečanovem dvorišču večerjajo, plešejo. Več je poudarka na svatih in na plesu Pečana in Hedvike. Pečanka je prijazna do svojih vnukinj (Štefučevih hčera), ki so na svatbi. Da jim dobrot ter pošlje domov. Pečanka je zadovoljna, ne joče pa od ponosa.
7.	Pripeti se petje domoljubnih pesmi. Ob <i>Buči morje Adrijansko</i> Peskarjev Nande protestira, ker je pesem »protidržavna«.	Hedvikin oče ukaže Peskarjevimi fantom marširati. Ubogajo ga. Nato jim veli petja <i>Buči morje Adrijansko</i> . Sprva protestirajo, ko pa jim zagrozijo z »luknjjo«, začnejo zadržano peti.
8.	Rugarjev Franc začne pretep s Peskarjevimi brati, ker jim je ukazal peti, a ga niso upoštevali. Nanca hoče pomiriti situacijo, a jo Rugar odrine.	Prizor je izpuščen.
9.	Peskarjeve obvladajo, nesejo jih na gnojnico v hram, kamor jih zaklenejo.	Prizor je izpuščen.
10.	Organist Kobiličar se počuti krivega, ker je hotel peti domoljubne pesmi.	Prizor je izpuščen.
11.	V lase si skočita Nace in Rugar. Pečan je pijan.	Prizor je izpuščen. Pečan ni videti pretirano pijan.
12.	Visoko noseča Nanca gre počivat. V sobo gre z Lužarjevo Rozo.	Prizor je izpuščen.
13.	Rudi postavi na mizo citre, bolj ali manj neuspešno želi igrati.	Prizor je izpuščen.
14.	K Pečanovim se odpravijo: Moj Jezus, oštir Modrijan, prevoznik ter Štefuc s pletenko vina.	K Pečanovim se odpravita zgolj Štefuc in Moj Jezus s kočijo. Štefuc ima flaškon. Moj Jezus vozi.
15.	Med potjo se Moj Jezus zvrne iz kočije. Poberejo ga.	Med potjo se Moj Jezus zvrne iz kočije. Štefuc ga pobere nazaj.
16.	Kobila noče naprej. Štefuc in Moj Jezus jo s pomočjo harmonikaša Luka spravita naprej. Kobila tako dirja, da Štefuc in družčina komaj ostane na vozu.	Prizor je izpuščen.
17.	Končno prispejo k Pečanovim. Štefuc gre s pletenko	Štefuc in Moj Jezus prispeta. Štefuc gre s

	v kuhinjo. Očita, da slabo pijejo, zato je on prinesel vino. Išče Peskarjeve, a mu povejo, da so z njimi že opravili.	flaškonom na dvorišče, kjer ga postavi sredi mize. Sam ugotovi, da so že opravili s Peskarjevimi in se ob tem nasmeje. Za flaškon pravi, da ga je prinesel, da »ne bodo žeje trpeli.«
18.	Pijan išče konflikta. Ženin Ludvik mu pobere pletenko ter jo razbije. Štefuc začne razbivati po kuhinji. Vname se pretep. Celo stara Pečanka se ziba in kriči od želje po pretepu.	Ludvik mu pobere flaškon ter ga razbije. Štefuc pograbi stol ter hoče nad Ludvika. Pri tem ga svatje ustavijo. Vname se pretep. Zana omedleva, odvlečejo jo v hišo. Tudi stara Pečanka se hoče pretepati.
19.	Stari Pečan, prav tako dodobra pijan vzame bat za mečkati korenje prašičem, s katerim udari Štefuca, ki se ob tem sesede.	Ludvik pobere prazno steklenico vina, s katero udari Štefuca. Ta omedli in pade na tla. (opozoriti gre na zanimivost in sicer na napako filmskih ustvarjalcev. Preden Ludvik udari Štefuca, ga pokliče po imenu, a ne z imenom »Štefuc«, temveč z imenom »Ludvik«. Tako pokliče Ludvik samega sebe ter nato udari Štefuca. Napaka se je primerila najverjetneje zaradi kasnejše sinhronizacije.)
20.	Medtem pokličejo porodno babico Polono, saj je Nanca v zgornjem nadstropju tik pred porodom.	Prizor je izpuščen.
21.	Štefuca močijo, ko pride k sebi, mu zaukažejo, naj bo zaradi poroda tiho.	Za Štefuca se bojijo. Ludvik najbolj obžaluje. Obljubi mu, da mu da tudi Zano, če pride k sebi. Več poudarka je na Štefucu kot na porodu, ki pa se tudi tu zgodi takoj po pretepu in Štefučevem priboljšanju.

Izjava o avtorstvu

Spodaj podpisani/a Nejc Furlan izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Datum: 4. 9. 2018

Podpis kandidata / kandidatke: _____

Izjava kandidata / kandidatke

Spodaj podpisani/a Nejc Furlan izjavljam, da je besedilo diplomskega dela v tiskani in elektronski obliki istovetno, in

dovoljujem / ne dovoljujem
(ustrezno obkrožiti)

objavo diplomskega dela na fakultetnih spletnih straneh.

Datum: 4. 9. 2018

Podpis kandidata / kandidatke: _____