

MODERNISTIČNI PRIPOVEDNI POSTOPKI V FILMSKI ADAPTACIJI ROMANA *MENUET ZA KITARO*

Lidija Rezoničnik
Kamnik, Slovenija

Key words: Vitomil Zupan, *A Minuet for Guitar*, Živojin Pavlović, *Farewell until the Next War*, modernist novel, film adaptation, stream of consciousness, interior monologue

Summary: This contribution focuses on the novel *A Minuet for Guitar* and its film adaptation with the title *Farewell until the Next War*. Firstly, the article deals with the novel from the perspective of modernist narrative devices and secondly, it focuses on the analysis of its film adaptation. Based on the anthropological-morphological method of film analysis it establishes that Živojin Pavlović used modernist narrative devices in film. Furthermore, it studies how, and with which film expressions and methods, stream of consciousness and memories are shown, as well as how essay style, fragmentariness and associational style are expressed in audio-visual representation.

Ključne besede: Vitomil Zupan, *Menuet za kitaro*, Živojin Pavlović, *Nasvidenje v naslednji vojni*, modernistični roman, filmska adaptacija, tok zavesti, notranji monolog

Izvleček: Prispevek¹ se osredotoča na roman *Menuet za kitaro* in njegovo filmsko adaptacijo z naslovom *Nasvidenje v naslednji vojni*. Roman predstavi z vidika modernističnih pripovednih postopkov, nato pa se osredotoči na analizo filmske adaptacije. Z antropološko-morfološko analizo ugotavlja, da

¹ Prispevek delno temelji na analizi, ki je bila izvedena v okviru raziskovanja za doktorsko disertacijo z naslovom *Poljski in slovenski literarni kanon obdobja modernizma v filmski adaptaciji* (2014, Oddelek za slavistiko Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani) pod mentorstvom izr. prof. dr. Nikolaja Ježa in somentorstvom izr. prof. dr. Igorja Koršiča.

je Živojin Pavlović v filmu uporabil modernistične pripovedne postopke, ter analizira, na kakšne načine in s katerimi filmskimi izraznimi sredstvi so v filmski adaptaciji prikazani tok zavesti, spomini, kako se z avdiovizualnimi sredstvi izraža eseizacija, fragmentarnost in asociativnost.

1 Uvod

Film je v svojih začetkih izhajal iz fotografske reprodukcije stvarnosti (»gibljive slike«; npr. prvi nemi filmski posnetki bratov Lumière konec 19. stoletja, ki prikazujejo vsakdanje prizore – prihod vlaka na železniško postajo, odhod ljudi iz tovarne – brez montažnih rezov in pripovedne strukture), zaradi česar se je pojavilo izhodiščno prepričanje, da upodablja zlasti konkretne pojave iz resničnega, materialnega sveta. Skozi zgodovino je filmski medij, tudi ali predvsem zahvaljujoč tehničnemu napredku, razvil raznolika izrazna sredstva, tako na nivoju slike (mizanscena: dominantna, način osvetlitve, razdalja kadra in kamere, snemalni kot, barve, objektiv/filter/film, kontrasti, gostota, kompozicija, forma, kadriranje, globina, razporeditev likov, uprizoritveni položaji, razdalja med liki)² in zvoka (glasovi, glasba, tišina) kot tudi montaže in igre. Navedena izrazna sredstva filmskemu mediju omogočajo prikaz nelinearne in fragmentarne pripovedi oziroma subjektivnega doživljanja.

Pričujoči prispevek obravnava modernistični roman Vitomila Zupana *Menuet za kitaro* in njegovo filmsko adaptacijo *Nasvidenje v naslednji vojni* Živojina Pavlovića, pri čemer izhaja iz teze, da so v Pavlovićevem filmu uporabljeni modernistični pripovedni postopki. Izhodiščni pristop k analizi filmske adaptacije temelji na predpostavki, da je osnova za scenarij filma romaneskna pripoved, vendar je končni izdelek samostojno delo, zato se izogibam metodi analize po konceptu zvestobe in nezvestobe filmske adaptacije literarnemu izvirniku, ki se sicer relativno pogosto pojavlja v teoriji in analizi filmskih adaptacij,³ novejšje teorije pa ta koncept prepoznavajo kot nezadosten.⁴ Analiza obravnavanega filma temelji

² Gl. poglavje o mizanscenski analizi v: Giannetti, 2008: 49–101.

³ Npr. George Bluestone, Alfred Estermann, Geoffrey Wagner, Dudley Andrew, Linda Constanzo Cahir idr. Gl. npr. pregled metod za analizo filmskih adaptacij v: Rudolf, 2013: 73–143.

⁴ Npr. Briane McFarlane, *Novel to Film* (1996); Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (2006); Thomas Leitch, *Film Adaptation & Its Discontents* (2007) in drugi.

na antropološko-morfološki metodi (Kuśmierczyk, 2014: 11–34), ki upošteva večplastnost filmskega dela (avdiovizualnost, skupinsko avtorstvo), zato ga preučuje na podlagi analize posameznih elementov in odnosov med njimi. V prvi fazi (horizontalna analiza) se osredotoča na posamezne sestavne dele filmske pripovedi – prostor in čas, vsebina in oblika, zvok in slika, zunanja podoba lika in notranji svet –, pri čemer preučevalca zanima, kako so prostor, čas, vsebina, oblika, zvok, slika in podoba izraženi s filmskimi sredstvi: v mizansceni, gibanju, montaži, glasbi oziroma zvoku in igri. V drugi fazi (vertikalna analiza) sledi interpretacija, ki opiše filmska izrazna sredstva in njihovo vlogo v filmski pripovedi, pri čemer je pomembno, da razlage nimajo značaja enostranskih in dokončnih sodb, saj kljub uporabi znanstvenega metodološkega aparata ne morejo biti popolnoma objektivne.

2 Roman *Menuet za kitaro*

Zupanov roman *Menuet za kitaro*, ki je prvič izšel leta 1975, v dvodelni prostorsko-časovni perspektivi združuje pripoved vojaka Jakoba Berganta - Berka o partizanskih doživetjih ter spomine ostarelega Jakoba Berganta,⁵ ki jih premleva na oddihu v španskem turističnem mestu leta 1973. V uvodnem pojasnilu bralec izve, da je knjiga napisana na podlagi Berkovega dnevnika oziroma zapiskov, ki jih je t. i. prepisovalec uredil v zgodbo in jim dodajal tudi svoje vsebine. Pripovedni okvir in prepletanje faktičnega (paralele med romanesknimi dogodki in življenjem Vitomila Zupana) in fikcijskega roman žanrsko uvrščajo med dela z avtobiografskimi značilnostmi, poleg tega pa ga literarna veda oziroma kritika v luči žanrskega sinkretizma označuje kot roman rasti, vojni (Barbarič, 1999: 13, 18) in pikareskni roman (Kermauner, 1980: 477) ter v njem poleg realističnih prepozna tudi prvine eksistencializma, vitalizma ter modernizma. Prvoosebni in personalni pripovedovalec izbrane dogodke iz Berkove partizanske preteklosti niza na podlagi temporalne in kavzalne logike, realistično pripoved pa prepleta s številnimi miselnimi digresijami. Harlamov (2016: 121) ugotavlja, da so v romanu realistični pripovedni postopki prepleteni z modernističnimi, zato roman opredeli kot modernistični zgodovinski roman.

⁵ Zaradi lažjega razločevanja med obema prostorsko-časovnima ravnema bom v nadaljevanju uporabljala ime Berk, ko bo govora o protagonistovem mladostnem in partizanskem obdobju, in ime Bergant, ko gre za španski kronotop.

2.1 Modernistični pripovedni postopki v *Menuetu za kitaro*

Modernistična literatura prekinja realistični diskurz, s tem izgublja »pripovednost« v klasičnem pomenu (linearno pripovedovanje, vzročno-posledična razmerja, zaplet in razplet ob osrednjem dogodku, težnje k objektivnosti itd.) in se odpira subjektivistični poetiki (Eysteinson, 1992: 27–28). Modernistični subjekt ni stabilen, je decentraliziran (pomanjkanje osrediščenosti, metafizični nihilizem) in desubstancializiran (ni trdna enota) (Kos, 1988: 393). Oboje Harlamov (2016: 57–59) združuje pod pojmom desubjektivizacija subjekta, ki se v prozi udejanja z modernističnimi pripovednimi postopki, zlasti s tokom zavesti in notranjim monologom, ki vključujeta fragmentarnost in asociativno povezovanje. Pripoved toka zavesti »implicira tok dogajanja v nepovezanih, nezavednih, navzkrižnih predstavnih reminiscencah oseb, ki so del pripovedi« (Škulj, 1998: 65), zato je pogosto fragmentarna. Literarna veda tok zavesti obravnava kot širši pojem, v katerega je kot oblikovno-stilno sredstvo vključen notranji monolog, ki označuje neposredno (brez pripovedovalčevih vpletanj) predstavljanje posameznikove zavesti (prvoosebna pripoved) – njegovih misli, čustev, spominov, asociacij itd. (Škulj, 1998: 65; Zupan Sosič, 2015: 187).⁶ Jola Škulj (1998: 65) nadalje ugotavlja, da se izraza tok zavesti in notranji monolog kljub nekaterim razlikam pogosto uporabljata sinonimno. Ker se pričujoči prispevek osredotoča na literarni, zlasti pa na filmski prikaz zavesti, natančno razlikovanje med tokom zavesti in notranjim monologom ni bistveno, zato v članku oba izraza uporabljam sinonimno oziroma navajam predvsem širši pojem toka zavesti. Izgubljenost modernističnega subjekta in nezanesljivost resničnosti se torej odražata v razdrobljenem pripovedovanju, asociativnih povezavah, ki v prepoved vpeljujejo digresije, ali pa v gostobesednosti – daljših opisih, razpravljalnih/filozofskih delih, ki z esejističnimi značilnostmi upočasnjujejo in poglobljajo pripoved. »Esejizacija, esejizem ali diskurzivnost je vnašanje diskurzivnih elementov v pripovedni tok in s tem opuščanje principa epske integracije in kontinuitete dogajanja, tako da se zgodba rahlja do razpada« (Zupan Sosič 2006: 27). Takšna pripoved ni več linearna in usmerjena v dogodke, temveč je zanjo »značilno kroženje okrog osrednjega predmeta obravnave oz. ključnih tem« (Zupan Sosič 2006: 28).

⁶ Alojzija Zupan Sosič (2015: 188) poleg toka zavesti in notranjega monologa izpostavlja še kategorijo doživljenega oziroma prostega odvisnega govora, ki je za razliko od notranjega monologa pisan v tretji osebi, zanj je značilno »dvojno videnje ter povezava notranjega monologa in pripovedovanja« oziroma »izmenjava pripovedovalca in literarne osebe«.

Notranji monolog je v romanu *Menuet za kitaro* glavni pripovedni postopek skozi katerega spoznamo Berkovo/Bergantovo zavest oziroma oblika posredovanja njenega neposrednega doživljanja (Dolgan, 1976: 172). Berk je individualist, ki ga obsedajo ontološka, bivanjska in druga vprašanja, spodbujena z zgodovinskimi dogodki in njegovo razpetostjo med razumom, čustvi in nagonskimi potrebami. Med partizani, razen Antona, nima enakovrednega sogovornika, zato se večina razglabljanj dogaja v njegovi glavi. V okviru španskega kronotopa so razprave pogosteje posredovane skozi dialoge med Bergantom in nekdanjim nemškim vojakom Bitterjem. Vendar tudi Bitter ni na Bergantovem nivoju zavesti, zato so dialogi največkrat le izhodišče, ki Berganta privede v spomin, ta pa je posredovan s tokom zavesti. Tok zavesti oziroma notranji monolog postane najbolj intenziven med skrajnimi napori, npr. med hajko, ko Berk mestoma prehaja v stanje halucinacij, zabrisana je meja med »resničnim in umišljenim, med številne stvarne nadrobnosti se prikrade fantazija in z njo fantastičnost, različne časovne ravni in stopnje občutenja in dožemanja se zameglijo in prepletejo« (Berger, 1984: 557). Razpad misli je viden tudi na jezikovni ravni: pripoved ne upošteva slovničnih pravil, je brez ločil in razpada v neobstoječe besede ali zloge:

Gembea bli ota zi – taki ostanki besed in misli plavajo iz spomina in se potaplajo nazaj v spomin mešajo se prelivajo se med podobami in občutji tega kar je in kar je bilo ti aha bi nota flin az bi nin – črteži opisi oljnate podobe, muzeji papir zavese nož se skušajo strniti ne uspe jim prihajajo bliže in bežijo v ozadje boji lesorezi skrivenčeno drevje karikatura roman obraz vojna bakrorezi kronike vojnih pohodov filmi na zahodu nič novega perorisbe črtice vojske naliv freske bojni vozovi fotografije troja meči ščiti sulice alice ščitom ba ilion konjeniki potiskana stran vas drevo šotori spopad na nož mož s čelado je sedel nag na drevesu in se vse uredi bel prt s čipkami trak grb top. (Zupan, 1984: 74.)

Sprožilci asociativnega tok spomina so v romanu predvsem Bitter, Anton in *Menuet za kitaro*, melodija ki je prisotna tako v španskem kot partizanskem kronotopu (Barbarič, 1999: 17, 18). Srečanje z Bitterom pri Bergantu spodbudi miselne meditacije, v katerih se z različnih zornih kotov vedno znova vrača k temi vojne in preteklosti. Za razliko od Berganta, ki je osredotočen na premlevanje spominov, je Berk aktiven lik, vojno doživlja kot neposredno izkušnjo, bralec pa ga spozna v delovanju, razmišljanju, reagiranju, čutno, čustveno in intelektualno (Barbarič, 1999: 30). Ne glede na časovno in prostorsko prisotnost ter vlogo v konkretnem zgodovinskem času

pa oba premlevata podobne teme, okrog katerih v obliki esejskih, miselno-analitičnih premorov kroži pripoved: smisel vojne, razmerje med vojno in mirom, majhnost posameznika v univerzumu, vloga posameznika v sistemu, nepredvidljivost življenja, relativnost, smisel itd. Številne miselne digresije v esejističnem slogu pripovedi ne zavirajo, temveč jo poglobljajo in so, kot za esejizacijo ugotavlja Alojzija Zupan-Sosič (2006: 28), »podlaga, s pomočjo katere se bralec 'orientira' v romanu, kjer vladajo introspekcije, retrospekcije in notranji monologi«.

3 Filmska adaptacija *Nasvidenje v naslednji vojni*

3.1 Živojin Pavlović in film *Nasvidenje v naslednji vojni*

Filmski opus Živojina Pavlovića, srbskega filmskega režiserja, scenarista, kritika in pisatelja, obsega trinajst celovečernih igranih filmov, od tega scenariji devetih filmov temeljijo na literarnih delih. Pri ustvarjanju filmskih del je Pavlović posegal tudi po slovenski literaturi – leta 1970 je posnel film *Rdeče klasje*, filmsko adaptacijo romana *Na kmetih* Ivana Potrča, leta 1980 pa film *Nasvidenje v naslednji vojni*. Poleg tega sta Pavlović in scenarist Nebojša Pajkić v začetku 90. let 20. stoletja napisala scenarij za film z delovnim naslovom *Kazenski bataljon*, ki temelji na romanu *Resničnost* Lojzeta Kovačiča, vendar ta film nikoli ni bil posnet (Šprah, 2012a: 97–106, 261–275).⁷

Film *Nasvidenje v naslednji vojni*⁸ je bil leta 1980 premierno predvajan na puljskem filmskem festivalu, nekoliko kasneje v Sloveniji, leta 1982 pa še na filmskem festivalu v Cannesu, kjer je bil deležen pozitivnih mednarodnih kritik (Šimenc, 1983: 199). Odzivi na film v takratni Jugoslaviji so bili mešani; pozitivne kritike so poudarjale izjemno kamero ter mu priznavale »avtentičnost, prepričljivost, odlično izdelane vojne prizore, antiheroično plastičnost, estetsko silovitost in pretresljivo izpoved« (Šimenc, 1983: 198), drugi del kritike pa je bil ogorčen nad razvrednotenim prikazom partizanstva. Pavloviću so očitali, da »povsem zapostavlja vprašanje krivične

⁷ Scenarij je bil v celoti objavljen v reviji za film in filmsko *Kino!* Gl. Pajkić, Nebojša. Pavlović, Živojin. 2012. *Kazenski bataljon*. V: *Kino!*, 6, 17–18. 230–356.

⁸ Scenarij: Živojin Pavlović, direktor fotografije: Tomislav Pinter, glasba: Bojan Adamič, scenografija: Mirko Lipužič, kostumografija: Irena Felicijan, maska: Anka Vilhar, zvok: Matjaž Janežič, montaža: Olga Skrigin, igralci (glavne vloge): Metod Pevec (Berk), Boris Juh (Anton), Hans Christian Blech (Bitter), Milan Puzić (stari Berk), Ruth Gassmann (gospa Bitter), produkcija: Viba film, Vesna film, direktor filma: Vera Mihić-Jolić. (Rugelj, 2011: 168).

napadalne in osvajalne vojne ter pravične obrambne in osvobodilne vojne, kakor da med njima sploh ni razlik« (Vrdlovec, 2013: 476), zaradi česar je žirija festivala v Pulju film ignorirala, v Sloveniji pa je bil po nekaj predvajanjih umaknjen iz kinematografov (Šimenc, 1983: 199). Sodobna filmska kritika delo umešča med največje dosežke slovenskega filma (Popek, 2005: 20).

Pavlović, ki velja za režiserja z realistično-naturalističnim pristopom k prikazovanju zgodb (Šprah, 2012a: 7–21), je v filmski adaptaciji *Menueta za kitaro* ohranil romaneskno dvojno časovno in prostorsko strukturo. Tehniko dolgega posnetka (dolge sekvence brez montažnih rezov), ki je značilna za Pavlovićevo filmsko poetiko in je ena osnovnih realističnih izraznih sredstev (Šprah, 2012b: 263–266), prepleta z naturalističnimi prizori (klanje živali), kadri v velikih planih in detajli, ki dobijo simbolno vrednost (upodobitev mitološke figure na pojoči žagi, vžigalnik bomba), hkrati pa ohranja svojstven (filmski) modernistični pripovedni diskurz.

3. 2 Modernistični pripovedni postopki v filmu *Nasvidenje v naslednji vojni*

Modernizem se je filmski umetnosti uveljavil v 50. letih 20. stoletja. Zanj je značilna fragmentiranost časa in prostora, ki sta s postopki montaže povezana v t. i. diskontinuirani kontinuum, dramsko dejanje ni linearno in sklenjeno, temveč prikazano fragmentarno, pripoved je destabilizirana. V njej se prepletajo simbolne in realne plasti, imaginarno in realno, s filmskimi izraznimi sredstvi so prikazana notranja stanja filmskih likov, njihovo subjektivno zaznavanje skozi katero se uveljavlja subjektivni čas (Zorman, 2009: 107–113, 135–142).

V filmu *Nasvidenje v naslednji vojni* je ohranjena časovno-prostorska in dogajalna fragmentarnost literarnega izvirnika. Fragmenti partizanske in španske prostorske in časovne ravni⁹ so v filmski adaptaciji povezani s tekočimi prehodi (vzporedna montaža), nekateri fragmenti oziroma njihove variacije se v filmski pripovedi ponovijo (Antonova smrt, nemški vojak zagleda Berka, vendar ga ne izda). Prestope iz španskega

⁹ V začetnih kadrih-sekvencah in ob koncu se kot dogajalni prostor pojavlja tudi Ljubljana v času italijanske okupacije oziroma Ljubljana ob osvoboditvi. Ker ti odseki filma niso bistveni za problematiko prikaza modernističnih pripovednih postopkov, članek tega kronotopa ne obravnava natančneje.

kronotopa v partizanski spomin (retrospektiva oziroma t. i. *flashback*)¹⁰ spodbudijo bodisi Bergantovo razmišljanje, pogovor z Bitterjem, opazovanje dogajanja (praznovanje velike noči v Španiji, bikoborbe) ali kakšen predmet, avdiovizualno pa ga nakazuje npr. Bergantov pogled v daljavo, postopna zameglitev slike, približanje kamere detajlu (vžigalnik v obliki ročne bombe), Bergantova izjava (»Pogosto mislim na ta čas.«) ali motivne navezave (npr. Bergant in Bitter se pogovarjata o bikoborbah, nato za montažnim rezom nastopi kader s treningom boksa v okupirani Ljubljani). Vez med obema kronotopoma na nekaterih mestih vzpostavljajo tudi enako zasnovani kadri. Berka med vojno opazi mlad nemški vojak, ki ga ne izda, temveč odide naprej in mu s tem verjetno reši življenje. Nemški vojak je posnet v bližnjem oziroma velikem planu,¹¹ medtem ko se ozre, je viden njegov obraz z levega profila. Takšno zasnovo ima tudi kader, v katerem Bergant trideset let kasneje v Španiji prvič sreča Bitterja. Bergant na ogledu bikoborb sedi nekaj vrst za Bitterjem, ta se naenkrat počasi ozre, pri čemer je prav tako viden levi profil njegovega obraza. V Bergantu ta nenavadna podobnost spodbudi spomine in naslednji kader-sekvenca prikazuje Berka v Ljubljani, preden se je pridružil partizanom. Prehod v zavest torej pogosto poteka na asociativni podlagi (tematska montaža), reminiscence pa so v primerjavi s špansko sočasnostjo mestoma bolj zamegljene, poleg tega so partizanski kadri-sekvence¹² posneti v manj izrazitih barvah kot španski.

Poleg izmenjave časovnih in prostorskih plasti je v adaptaciji s filmskimi izraznimi sredstvi in v obliki fragmentarnih izsekov prikazan preplet literature in filma, izvenfilmske (zgodovinske) in filmske resničnosti, kar imenujem »avdiovizualni« citat. Pri avdiovizualnem citatu gre za posnetek ali izpis besedila iz literarnega dela ali posnetek fotografije, ki je kot samostojen kader prikazan na filmskem platnu in ga lahko spremlja glasbena oziroma zvočna podlaga. V obravnavanem romanu so pred posameznimi poglavji zapisane misli različnih avtorjev, podobno pa se tudi

¹⁰ Montažna tehnika, s katero je potek sedanjih dogodkov prekinjen s kadrom ali nizom kadrov, ki predstavljajo pretekle dogodke (Giannetti, 2008: 575).

¹¹ Navajam obe možnosti, ker se enaka vsebina ponovi v dveh kadrih. Ko se Bergant ob gledanju bikoborb v Španiji spominja samo trenutka srečanja z nemškim vojakom, nastopi kader vojaka, kjer je viden le njegov obraz z levega profila (veliki plan). Kasneje, ko je v daljšem kadru-sekvenci prikazano tudi dogajanje pred in po srečanju z nemškim vojakom, gledalec vidi vojaka v bližnjem planu (od glave do pasu).

¹² Termin kader-sekvenca razumem kot »dolgi kader z več ravnmi dogajanja in gibanjem kamere«, medtem ko je kader manjša enota in v montiranem filmu označuje »neprekinjen[o] podob[o], posnet[o] s statično ali gibljivo kamero« (Giannetti, 2008: 576).

film začne in zaključi s citatom. V uvodnem kadru je prikazana fotografija, na kateri je množica ljudi, ki pred vaško kapelo posluša kitarista. Fotografija je dopolnjena z izpisanim citatom iz Cankarjeve črtice *Kakadu*, ki se pojavi tudi v romanu (Zupan 1984: 105): »Vseokoli tebe je na tisoče življenj, ki jih ne poznaš in jim nikoli ne odgrneš brezdanih skrivnosti. Le otrok jih sluti, odtod njegova plašljivost. Vsak zvok, ki ga slišiš, je zvok od onstran.« Ob koncu filma je umeščen kader-sekvenca, ki je posnetek vsebine in kompozicije uvodne fotografije: Berk opazuje ljudi, zbrane pred ožgano vaško kapelo, kitarist poje pesem v španščini. Kader sooča španski (glasba) in slovenski (kapela, partizani) prostor, hkrati pa skupaj z uvodnim kadrom-fotografijo prepleta realno in imaginarno tako da sopostavlja objektivni (dokumentarna fotografija) in subjektivni (Berkova vizualizacija) spomin na vojno.

Z opisanimi filmskimi izraznimi sredstvi je avtor prepletel prostorske in časovne ravni pripovedi in vzpostavil zapleten kronotop, ki vključuje še dodatno, subjektivno dimenzijo – protagonistovo zavest:

Ko sem se spustil v ruvanje s časovnimi ravnmi, sem se odločil, da grem do konca. Da temu objektivnemu časovnemu paralelizmu dodam še tretjo raven visoke subjektivizacije v doživljanju časa. Sicer pa imamo vsi uskladiščene doživljaje predimenzionirane intenzivnosti, ki se v svoji časovnosti prelamljajo skozi prizmo naše subjektivizacije v popolnem neskladju z realnim časom razprostiranja teh dogodkov v materialnem življenju. (Živojin Pavlovič. Navedeno za: Šprah, 2012b: 269.)

Vstop v Bergantovo zavest, kjer poteka premlevanje partizanskih spominov in kasnejših izkušenj ter iskanje razlag zlasti za pretekle dogodke, napovedujejo kadri iz španske časovne ravni. Pred filmsko upodobitvijo hajke je tako umeščen kader, ki prikazuje v daljavo zagledana Berganta in Bitterja na terasi španskega hotela, takoj zatem sledi spomin na hajko. Spomin je avdiovizualno upodobljen v zamegljenem kadru, mestoma se prekrivata dve sliki (kadra) oziroma prehajata ena v drugo, brez dialogov, z glasbenim motivom *Tanga* Francisca Tárrege, ki ga je slišati iz *offa*.¹³ V

¹³ Glas oziroma glasba iz *offa* je tisti zvok, ki nima izvora v filmski sliki, temveč predstavlja zvočno ozadje, ki ga slišijo gledalci, na pa tudi filmske osebe. Filmska kritika tovrstne zvoke in glasbo imenuje nediegetski zvoki, medtem ko so diegetski zvoki tisti, ki jih slišijo tudi filmske osebe (Giannetti, 2008: 233). Glasbeni motiv *Tanga* se v obravnavanem filmu pojavlja kot nediegetski del filmskega kadra-sekvenca.

večminutni sekvenci se menjavajo prizorišča in intenziteta osvetlitve (dan, mrak, noč), ostajata pa glasba in podoba partizanov v nenehnem gibanju. Zaradi večdnevnega napora Berk začne halucinirati – subjektivna kamera (kamera, ki kaže tisto, kar naj bi videla gledajoča oseba (Giannetti, 2008: 582), torej Berk) v poltemi prikaže hišo, v kateri poplesujejo sence parov, Berk pa se v mimohodu še nekajkrat zazre vanjo. Da gre za fantazmo, je mogoče razbrati tudi iz snemalne knjige, kjer so ustvarjalci načrtovali uprizoritev skrajnega stanja zavesti: »Berku vse pleše pred očmi. Glasba postaja glasnejša. Kot pijani se približujejo kolibam in lesenim hišam. Berku se zdi, da so okna močno osvetljena in da številne sence – pari s titovkami na glavi – v ritmu glasbe plešejo, plešejo« (Snemalna knjiga 141).¹⁴

Obsedenost Berganta s spomini prihaja na plano vedno znova, pri čemer jih filmska adaptacija ne upodablja samo kot del prizorov iz preteklosti (spominse sekvence), ampak postanejo tudi del Bergantovega počitniškega vsakdana, vpleteni v španske prizore. Ko se v Španiji sprehaja ob obali, se fokus kamere od protagonista preusmeri na skrivnostne figure, ki so pod pomolom. V njih prepoznamo Berkove partizanske kolege, nepremično zročé bodisi v daljavo bodisi v kamero, med njimi ležijo mrtveci, sedijo nepremični civilisti, naplavljeni pa so tudi ostanki bodeče žice. Prizor spremlja že znan glasbeni motiv *Tanga*. Šprah (2012b: 244) to sekvenco poimenuje »mrtvaški ples«, saj so pod pomolom tisti, ki so med vojno umrli, v Berkovem spominu pa ostajajo in ga spremljajo kot neke vrste preganjavica. Poleg spominov na mrtve sovojake Berganta v Španiji obseda misel na smrt njegovega partizanskega prijatelja Antona, nekdanjega borca v španski državljanski vojni. Absurdna smrt izkušenega vojaka, ki ga je med praznovanjem konca vojne po nesreči ustrelil sovojak, popolnoma ohromi Berka. Sekvenca Antonove smrti se ponovi dvakrat, vendar brez glasov ljudi, zvokov iz narave ali zvokov orožja, temveč zgolj ob glasbeni spremljavi *Tanga*, z upočasnjeni gibanjem in z zameglitvijo.

Miselne meditacije v neposredni obliki nastopajo v dialogih med Berkom in Antonom, pa tudi (zlasti v končnih kadrih-sekvencah) med Bergantom in Bitterjem. Posredno lahko gledalec, zlasti tisti, ki pozna tudi literarni izvirnik oziroma družbeno-politične okoliščine obravnavanega zgodovinskega obdobja, miselne meditacije (npr. o vlogi in nepomembnosti posameznika v kontekstu zgodovinskih dogodkov, posamezniku kot orodju za doseganje ciljev politične oblasti, krutosti človeka v odnosu do živali in

¹⁴ »Berku se sve leluja pred očima. Muzika jača. U pijanom hodu bliže se kolibama i drvenim kućama. Berku se čini da su prozori jarko osvetljeni i da, u ritmu muzike mnoge senke – parovi sa titovkama na glavi – igraju, igraju.« (V slovenščino prevedla L. R.)

do sočloveka, razočaranju nad družbo in sistemom) prepozna skozi interpretacijo posameznih filmskih kadrov-sekvenc (npr. Antonova absurdna smrt, skrivanje partizanskega vodje med hajko, streljanje belogardistov in prekrškarjev; srečanje nekdanjih sovražnikov, bikoborbe in ubijanje živali itd.) oziroma kadrov (npr. kamera se po pogovoru Berka in Antona o oblasti približa Berkovemu razočaranemu obrazu in za nekaj sekund kader obstane v velikem planu; glava mrtvega domobranca ob glavi mrtvega konja), ki ostajajo dovolj odprti, da gledalcu omogočajo globljo refleksijo.

4 Sklep

Fragmentarnost pripovedi filma *Nasvidenje v naslednji vojni* je posledica prepleta dveh osrednjih kronotopov – španskega in partizanskega – ki ga v uvodnih in zaključnih kadrih-sekvencah dopolnjuje kronotop Ljubljane, vseskozi pa še abstraktni kronotop zavesti. Posamezni fragmenti različnih dogajalnih »prostorčasov« so v filmski adaptaciji urejeni in smiselno povezani v celovito pripoved s tehniko t. i. klasične montaže (D. W. Griffith; vzporedna in tematska montaža), ki posamezne dele pripovedi z usmerjanjem pozornosti na podrobnosti povezuje na podlagi tematskih ali miselnih asociacij in tako vzpostavlja kontinuum prostora in časa. Tok zavesti je, podobno kot v romanu, eden izmed osrednjih pripovednih postopkov filma, saj glavnino dogajanja predstavlja podoživljanje in premišljanje Bergantove preteklosti. Kadri-sekvence iz španske dogajalne ravni predstavljajo vzpostavne kadre za prestop v Bergantovo zavest oziroma spomin. Prehod lahko predstavlja zgolj montažni rez s tematsko navezavo, mestoma pa je prehod signaliziran tudi vizualno, s približanjem kamere Bergantovim očem, s postopno zameglitvijo ter z manj izrazitimi barvami partizanskega kronotopa. Dogodka, ki sta najmočnejše zasidrana v Bergantovi zavesti (hajka in Antonova smrt), sta prikazana najmanj realistično, oba s podobnimi filmskimi izraznimi sredstvi: zameglitev, prekrivanje slike, upočasnjeno gibanje, odsotnost naravnih glasov, nediegetska glasba (iz *offa*), tj. glasbeni motiv *Tanga*, variacijsko ponavljanje posameznih kadrov. Kljub temu pa filmska pripoved ostaja povezana in ne razpade na posamezne nerazumljive dele, kot se to na vsebinski in jezikovni ravni zgodi na nekaterih mestih v romanu. Ob koncu filma postane Bergantovo razmišljanje o preteklosti tako intenzivno, da za prestop v zavest ni več potreben montažni rez v partizanski kronotop, temveč spomin – umrli partizanski tovariši pod pomolom – postane tudi del španskega dogajalnega prostora in časa. Esejski deli pripovedi, ki v romanu poudarjajo Berkovo premišljevanje o smislu življenja, relativnosti, človeški majhnosti, krutosti itd. (desubjektivizacija subjekta), so v filmu izraženi

verbalno, med pogovori Berka in Antona, pa tudi Berganta in Bitterja. Deloma so signalizirani tudi vizualno, npr. z velikimi plani, ko se kamera približa in zadrži na razmišljujočem obrazu oziroma pozornost zbujajočem kadru, vendar so kljub temu izraženi v manjši meri kot v literarnem izvirkniku.

Viri

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

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

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

Literatura

Barbarič, Nada. 1999. Uvodna razlaga. V: *Menuet za kitaro*. Vitomil Zupan. Ljubljana: DZS (Zbirka Klasje). 13–37.

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

Dolgan, Marjan. 1976. Vitomil Zupan, Menuet za kitaro. V: *Sodobnost*, 24, 2. 172–176.

Eysteinnsson, Astradur. 1992. *The concept of modernism*. Ithaca in London: Cornell University Press.

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

Harlamov, Aljoša. 2016. *Slovenski modernistični roman*. Doktorska disertacija. Mentorica: Alojzija Zupan Sosič. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 6–94, 108–121.

Kermauner, Taras. 1980. Vztrajati, vsemu navkljub (Ob Zupanovem Menuetu). V: *Menuet za kitaro*. Vitomil Zupan. Murska Sobota: Pomurska založba. 477–487.

- Kos, Janko. 1988. Konec modernizma. V: *Sodobnost*, 36, 3–7. 240–251, 386–393, 513–520, 655–662. Dlib.
<http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-1KDYMBNY/?euapi=1&query=%27keywords%3dkonec+modernizma%27&pageSize=25> (Dostop: 3. 3. 2017.)
- Kuśmierczyk, Seweryn. 2014. *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Varšava: Czuły Barbarzyńca. 11–34.
- Popek, Simon. 2005. Naturalistična »podoba-nagon«: Živojin Pavlović v Sloveniji. V: *Ekran; revija za film in televizijo*, 42, 1–2. 20.
- Rezoničnik, Lidija. 2014. *Poljski in slovenski literarni kanon obdobja modernizma v filmski adaptaciji*. Doktorska disertacija. Mentor: Nikolaj Jež, somentor: Igor Koršič. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 81–95.
- Rudolf, Matevž. *Ko beseda podoba najde. Slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka. 73–143.
- Rugelj, Samo (ur.). 2011. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931–2010*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka. 168–169.
- Šimenc, Stanko. 1983. *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko. 194–199.
- Škulj, Jola. 1998: Modernizem in njegove poteze v lirski, narativni in dramski formi. V: *Primerjalna književnost*, 21, 2. 45–74.
- Šprah, Andrej (ur.). 2012a. *Prekletstvo iskanja resnice. Filmska ustvarjalnost in teorija Živojina Pavlovića*. Ljubljana: Slovenska kinoteka (Zbirka Kino raziskave).
- Šprah, Andrej. 2012b. Živojin Pavlović in partizanski film: razgradnja vizije pridobitev vojne in revolucije. V: *Kino!*, 6, 17–18. 230–272.
- Vrdlovec, Zdenko. 2013. *Zgodovina filma na Slovenskem 1896–2011*. Ljubljana: UMco. 469–476.
- Zorman, Barbara. 2009. *Senca besede. Filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*. Koper: Založba Annales. 13–51, 103–160.

Zupan Sosič, Alojzija. 2006. Pimlico in Neznosna lahkost bivanja kot maturitetna romana. V: *Jezik in slovstvo*, 51, 6. 25–45.

Zupan Sosič, Alojzija. 2015. Govor v sodobnem slovenskem romanu. V: *Slavistična revija*, 63, 2. 183–195.