

UNIVERZA V NOVI GORICI
FAKULTETA ZA HUMANISTIKO

PETELINJI ZAJTRK: IZ ROMANA V FILM

DIPLOMSKO DELO

Nina Trinko

Mentor: doc. dr. Leonora Flis

Nova Gorica, 2013

NASLOV

Petelinji zajtrk: iz romana v film

IZVLEČEK

Diplomska naloga temelji na primerjavi literarnega dela *Petelinji zajtrk* in slovenske filmske uspešnice posnete po tej literarni predlogi. V diplomskem delu najprej izpostavim nekaj splošnih razlik med literarnim delom in filmom. Nadaljujem s kategorijami filmskih adaptacij in *Petelinji zajtrk* umestim v eno izmed njih, nato pa preidem na tipologije pripovedovalca, kjer primerjam literarnega pripovedovalca s filmskim. Sledi primerjava izbranega romana in filma, kjer s pomočjo podrobne analize navedem razlike med obema deloma, še posebej se posvetim analizi likov v romanu ter njihovemu prenosu v film. Zanima me tudi pripovedovalec ter kako je ta izražen v filmu *Petelinji zajtrk*. Na koncu zaključim z ugotovitvami, kako natančno film *Petelinji zajtrk* sledi svojemu literarnemu izvirniku ter kakšna so odstopanja glede vsebine, prenosa likov, pripovedovalca, tematike in kompozicije.

KLJUČNE BESEDE

Petelinji zajtrk, literatura in film, adaptacija, Feri Lainšček, Marko Naberšnik

TITLE

Rooster's Breakfast: From Novel to Film

ABSTRACT

The main goal of this thesis is to compare the literary work *Petelinji zajtrk* (*Rooster's Breakfast*) with the successful Slovenian film based on it. The beginning of the thesis focuses on some general differences between the literary work and the film. What follows is a presentation of the categories of film adaptations, and within that chapter, I attempt to find the right classification for *Petelinji zajtrk*. My work also exposes the typologies of the narrator, and moreover, offers a comparison between the literary and film narrators. Furthermore, a comparison between the novel and the film follows, including a detailed analysis of the differences between the two works. Special attention is given to the analysis of the characters in the novel and their transfer to the film. The role of the film narrator represents another point of interest. The conclusive part of the thesis exposes the findings

on how accurately the film follows the premise of the novel and to what extent it deviates from it in terms of content, character transfer, narrator type, theme, and composition.

KEY WORDS

Rooster's Breakfast, literature and film, adaptation, Feri Lainšček, Marko Naberšnik

KAZALO

1.	UVOD.....	1
2.	PETELINJI ZAJTRK	4
	2.1. Film.....	4
	2.2. Roman	5
	2.3. Scenarij	6
3.	AVTORJI PETELINJEGA ZAJTRKA	7
4.	VSEBINA ROMANA PETELINJI ZAJTRK	11
5.	PRIMERJAVA MEDIJEV - LITERATURA IN FILM	13
	5.1. Pregled slovenskega slovstva v filmu.....	16
6.	NAČINI ADAPTACIJE	22
7.	PRIPOVEDOVALEC IN PRIPOVED V PRIPOVEDNIŠTVU IN V FILMU	26
	7.1. Filmska in literarna pripoved.....	26
	7.2. Pripovedovalec v literaturi in filmu	28
	7.2.1. Literarni pripovedovalec	29
	7.2.2. Filmski pripovedovalec	31
8.	LIKI IN PRIPOVEDOVALEC V ROMANU IN FILMU <i>PETELINJI ZAJTRK</i> ...	35
9.	VSEBINA, TEMATIKA, MOTIVIKA, KOMPOZICIJA – Odstopanja in podobnosti med romanom in filmom <i>PETELINJI ZAJTRK</i>	42
10.	ZAKLJUČEK	57
11.	VIRI	60

KAZALO SLIK

Slika 1	4
Slika 2	5
Slika 3	6

KAZALO TABEL

Tabela 1: Slovenski filmi, posneti po literarni predlogi v obdobju od 1948 do 2012 18

Tabela 2: Povzetek posameznih poglavij v romanu in njihov prenos v filmsko adaptacijo46

1. UVOD

Leta 2007 je na slovenska filmska platna prišel celovečerni film *Petelinji zajtrk*, ki je v trenutku postal uspešnica. Filmska industrija že od začetka filma (prva leta 20. stoletja) za osnovo pri svojem delu uporablja tudi literaturo in kar tretjina filmov, gledano na svetovni ravni, je posnetih po literarni predlogi. (Rugelj 2010b) Tudi slovenski film sledi temu vzorcu, in kot pravi Stanko Šimenc v delu *Panorama slovenskega filma* (1996), so razlogi za to pomanjkanje izvirnih scenarijev, aktualnost literarnih besedil in zgledovanje po svetovnem filmu, ki ideje prav tako išče v literaturi. Literarna dela so bila osnova tudi za nekatere velike svetovne filmske uspešnice, kot so na primer *Gospodar prstanov*, *Harry Potter*, *Da Vincijeva šifra* in vrsto drugih. V Sloveniji imamo kar nekaj primerov filmskih adaptacij, ki so postale uspešnice, ena od njih je tudi *Petelinji zajtrk*.

V diplomskem delu z naslovom *Petelinji zajtrk: iz romana v film* bom primerjala roman Ferija Lainščka *Petelinji zajtrk* in istoimensko filmsko adaptacijo, posneto po scenariju Marka Naberšnika. K tej temi me je usmerilo zanimanje, kako dva precej različna medija, kot sta film in literatura, prehajata eden v drugega ter kako in v kakšni meri se pri tem spreminjata. Prav ta filmska adaptacija me je pritegnila, ker je ena izmed novejših slovenskih ekranizacij pa tudi zaradi avtorja romana, Ferija Lainščka, po čigar literarnih delih so med vsemi slovenskimi pripovedniki posneli največ filmov, na primer *Petelinji zajtrk*, *Halgato*, *Šanghaj* in drugi. Kot pravi Samo Rugelj v publikaciji *Po ravnici navzgor: literarni opus Ferija Lainščka - evidence in refleksije* (2010), je razlogov, da je bilo toliko njegovih del ekraniziranih, več. Eden od njih je kombiniranje regionalnih prekmurskih posebnosti, mitov in legend z univerzalno metaforiko, kar je značilno tudi za *Petelinji zajtrk*, drugi razlog je njegovo aktivno sodelovanje pri pretvorbi romana v film. Po mojem mnenju je razlog za velike uspehe njegovih filmskih adaptacij tudi sodelovanje pri nastanku filma. Pri nastanku scenarija je sodeloval pri filmih *Mokuš*, *Traktor*, *ljubezen in rock'n'roll* ter *Hit poletja*, pri filmu *Petelinji zajtrk* je sodeloval pri pripravi scenarija ter snemanja, v njemu pa je nastopal tudi kot statist.

V diplomskem delu bom tako sledila procesu transformacije literarnega dela v filmsko obliko. Zanimalo me bo, ali film *Petelinji zajtrk* spada med filmske adaptacije, ki natančno

sledijo zgodbi, ali morebiti med tiste, ki literarno delo interpretirajo po svoje. Najprej bom navedla nekaj osnovnih podatkov o romanu, filmu ter knjižni izdaji scenarija *Petelinji zajtrk* (2. poglavje) in nadaljevala s poglavjem, ki bo posvečeno avtorju romana Feriju Lainščku in režiserju filma Marku Naberšniku (3. poglavje). V četrtem poglavju bom podala kratko vsebino romana *Petelinji zajtrk*, nato pa se bom osredotočila na primerjavo izbranega romana in filma. V nadaljevanju bom najprej izpostavila nekaj splošnih razlik med obema medijema, filmom, ki je pretežno vizualni medij, in literaturo, ki je pretežno verbalni medij (5. poglavje), ter v šestem poglavju navedla načine adaptacije in *Petelinji zajtrk* umestila v eno izmed kategorij. Pri primerjavi romana in filma se bom najbolj posvetila likom, še posebej pripovedovalcu, zato bom sedmo poglavje namenila splošni tipologiji pripovedovalca in pripovedi tako v romanu kot v filmu, v osmem poglavju pa bom analizirala karakterne lastnosti likov iz romana *Petelinji zajtrk* ter jih primerjala z njihovimi ustreznici v filmu. V tem poglavju me bosta vodili dve glavni vprašanji: Ali je glavni protagonist iz romana tudi v filmu še vedno glavni protagonist? ter ali ima prvoosebni pripovedovalec iz romana svojo ustreznico v filmu? V tem poglavju bom obdelala tudi koncepta okularizacije in fokalizacije, ki določata mesto subjektivnosti in odgovarjata na vprašanji, »kdo vidi« in »kdo pripoveduje«. V devetem poglavju se bom posvetila razlikam med obema deloma. Obravnavala bom tematiko in motive v obeh delih, iskala vsebinske razlike, analizirala odstopanja od zgodbe v filmu ter razlike v kraju in času dogajanja. Nazadnje si bom ogledala še razlike v kompoziciji, analizirala bom, kako so razporejeni dogodki v romanu in kako v filmu ter kako vsebinsko premico roman deli na poglavja in film na daljše ali krajše enote. To so lahko kadri, ki so morda primerljivi s poglavji, če so daljši. Kot pravi Jean Mitry¹ je kader »zaporedje sličic, ki kažejo eno in isto dejanje ali objekt (osebo ali stvar) pod istim kotom in v istem prostoru[...]« (Mitry v Kavčič in Vrdlovec, 1999, str. 295) S poglavjem je lahko primerljiv tudi prizor, v katerem je prikazano »časovno kontinuirano dogajanje na istem kraju v enem ali več kadrih, ki ga pokažejo z različnih vidikov.« (Kavčič in Vrdlovec, 1999, str. 550) ali pa sekvenca, ki je »relativno samostojen pripovedni odlomek filma, sestojec iz več prizorov« (Kavčič in Vrdlovec, 1999, str. 550) oziroma skupki sekvenc.

Glavni cilj diplomskega dela je narediti podrobno analizo romana in filma *Petelinji zajtrk*, izpostaviti razlike med obema deloma in ugotoviti, v kolikšni meri film sledi

¹ Jean Mitry (1907-1988) je francoski filmski teoretik, kritik in režiser, tudi avtor knjig *The Aesthetics and Psychology of the Cinema* in *Semiotics and the Analysis of Film*.

literarni predlogi ter kakšna so odstopanja od nje. V sklepu bom strnila vse svoje ugotovitve, pridobljene s pomočjo podrobne analize in interpretacije, ter zaključila, kje med obema deloma prihaja do največjega razhajanja.

2. PETELINJI ZAJTRK

2.1. Film

Slika 1



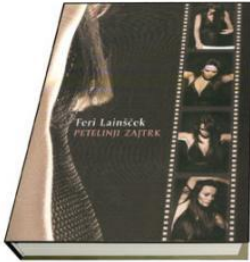
Fotografija enega najbolj prepoznavnih ljubezenskih prizorov v filmu *Petelinji zajtrk*.

Vir: spletna stran Film-center

Petelinji zajtrk je celovečerni igrani film z žanrsko oznako romantična komedija. Film je nastal po literarni predlogi, istoimenskem romanu Ferija Lainščka. Scenarij zanj je napisal Marko Naberšnik in ga je pod okriljem produkcijske hiše ARS MEDIA tudi režiral. Snemanje je potekalo v Gornji Radgoni, Mariboru in Ljubljani od 9. avgusta do 10. oktobra 2006. V kinematografe je film prišel leta 2007 in takoj požel velik uspeh. Na 10. slovenskem filmskem festivalu je prejel nagrado za najboljši film po izboru občinstva, najboljšo režijo, najboljši scenarij in najboljšo moško vlogo. Glavno vlogo v filmu, Gajaša, je odigral Vlado Novak, lik Djura pa Primož Bežjak. Med igralsko zasedbo najdemo še nekaj znanih imen, kot so Pia Zemljič (Bronja), Dario Varga (Lepec), Janez Škof (Jure Cikuta) ter seveda Severina. Glasbo za film je napisal Saša Lošič.

2.2. Roman

Slika 2



Naslovnica izdaje iz leta 2006

Vir: Petelinji zajtrk, Wikipedia: Prosta enciklopedija

Petelinji zajtrk, roman Ferija Lainščka, je izšel pri Pomurski založbi leta 1999. Leta 2006 je pri Študentski založbi doživel ponatis.

S povedjo »Ljubezen, ta nenasitna riba, ki sva jo sprva še lahko hranila z drobtinami, je bila že velikanka in je terjala svoje« (Lainšček, 1999) avtor že na začetku romana poda rdečo nit zgodbe. »Ljubezen, ta nenasitna riba« je prepovedana ljubezen med Bronjo in Dj-em, ki sta jo na začetku še lahko krotila, s časom pa je čustvo postalo tako močno, da je ušlo izpod nadzora.

2.3. Scenarij

Slika 3



Naslovnica knjižne izdaje scenarija

Vir: spletna stran Knjige na trgu.

Poleg romana in filma *Petelinji zajtrk* je bil v knjižni obliki izdan tudi scenarij, kar je na Slovenskem prava redkost. Izšel je leta 2008 pri založbi UMco d.d., urednik je bil Samo Rugelj, avtorja pa Marko Naberšnik in Franci Zajc kot predstavnik Ars medie.

3. AVTORJI PETELINJEGA ZAJTRKA

Najprej bom nekaj besed posvetila avtorjema romana in filma *Petelinji zajtrk*, pisatelju Feriju Lainščku ter scenaristu in režiserju filma Marku Naberšniku. Sodelovanje uveljavljenega literarnega imena Ferija Lainščka in še neveljavljenega mladega scenarista Marka Naberšnika se je uspešno začelo prav z ekranizacijo literarnega dela *Petelinji zajtrk*. To pa vsekakor ni bilo njuno edino sodelovanje. Leta 2012 smo bili priča še eni uspešni Naberšnikovi ekranizaciji Lainščkovega dela, po romanu *Nedotakljivi, mit o ciganih* (2007) je bil posnet film z naslovom *Šanghaj* (2012).

Feri Lainšček je slovenski pisatelj, pesnik, dramatik, scenarist ter slikar, ki se je rodil leta 1959 na Goričkem. V literarni zgodovini slovenske književnosti ga umestimo med »mlado slovensko prozo«² kamor uvrščamo še Milana Vincetiča, Vlada Žabota, Franja Frančiča, Andreja Moroviča, Aleša Blatnika, Aleša Debeljaka, Alojza Ihana, Igorja Zabela, Janija Virka in druge. (Fridl, 2010) V njegovem opusu najdemo otroško in mladinsko leposlovje, ljubezensko poezijo in pripovedništvo za odrasle. Ne glede na to, kako obsežen in raznolik je njegov opus, v njem lahko prepoznamo skupne značilnosti, to so prekmurska pokrajina, kjer je lociranih večina njegovih literarnih del, ter njegovi liki, med katerimi prevladujejo »ljudje z roba«. Obe značilnosti je vseboval že njegov zgodnejši roman *Peronarji* (1982), v katerem nam pripoveduje zgodbo z vidika prvoosebnega pripovedovalca, propadlega slikarja z obrobja. Zgodba se seveda odvija v Prekmurju. V romanu *Namesto koga roža cveti* (1991) pripoveduje o življenju in navadah Romov, torej spet o ljudeh obrobja, dogajalni prostor je ravno tako Prekmurje. Po romski tematiki je posegel tudi v romanu *Nedotakljivi* (2007), ki na *Petelinji zajtrk* spominja po enostavni pripovedi. Tak je tudi roman *Vankoštac* (1994), ki je *Petelinjemu zajtrku* podoben glede tematike, v obeh je rdeča nit ljubezen. V *Vankoštacu* zgodbo pripoveduje vaška sirota Düplin, ki ga lahko primerjamo z glavnim junakom *Petelinjega zajtrka* Dj-em, v njem najdemo tudi lik fatalne ženske, kot je v *Petelinjem zajtrku* Bronja. Roman z ljubezensko tematiko je tudi *Ločil bom peno od valov* (2003), ki velja za zelo tradicionalen ljubezenski roman. Po mnenju I. J. Fridl je »ob Jančarjevi *Katarini, pavu in jezuitu* eden redkih klasičnih slovenskih ljubezenskih romanov našega časa.« (Fridl, 2010, str. 143) Za razliko

² Izraz povzet po študiji Toma Virka: *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*, 1991.

od *Vankoštanca* in *Petelinjega zajtrka* se odmika od strogega realizma in bolj stremi k magičnosti.

Feri Lainšček velja tudi za slovenskega avtorja, čigar literarna dela so doživela največ filmskih adaptacij. Samo Rugelj (2010b) meni, da je temu tako zaradi značilnosti njegovega ustvarjanja. Za Lainščka je namreč značilno kombiniranje regionalnih prekmurskih posebnosti, mitov in legend z univerzalno metaforiko. Za njegove lahkotnejše romane, kamor lahko uvrstimo tudi *Petelinji zajtrk*, pa so značilni atraktivni zapleti. Poleg tega Rugelj izpostavi Lainščkovo aktivno sodelovanje pri pretvorbi romana v film, saj je kot koscenarist deloval pri vseh ekranizacijah svojih del. Tudi pri *Petelinjem zajtrku* je sodeloval pri pripravi scenarija in snemanja, vendar, kot sam pravi, nekoliko manj kot pri drugih filmih. Je pa v filmu nastopal tudi kot statist. (Lainšček, 2013)

Po romanu *Namesto koga roža cveti* je režiser Andrej Mlakar leta 1991 posnel film *Halgato* (1995). Ta roman je prvo Lainščkovo delo, ki je doživelo ekranizacijo. V njem spremljamo zgodbo dveh prijateljev, ki ju je v mladosti zaznamovala romska tradicija. Eden od njiju temu ostane zvest, drugi pod pritiskom okolice popusti. Tudi naslednjo Lainščkovo ekranizacijo je režiral Andrej Mlakar, to je film *Mokuš* (2000), ekranizacija romana *Ki jo je megla prinesla* (1993). Govori o katoliškem duhovniku, ki prekrši cerkveni red in ga zato pošljejo v zapuščeno faro Mokuš. Lainšček v romanu večkrat uporabi krščansko in svetopisemsko simboliko. Kot pravi Samo Rugelj, je *Mokuš* najbolj umetniški film, posnet po Lainščkovi predlogi. Zaradi družbenega in ideološkega sporočila je večno aktualen ter edini, ki je primeren le za ožji krog gledalcev. Film ni nikoli prišel v redni kinospored zaradi nerazrešenih težav. (Rugelj, 2010b) Sledi filmska adaptacija *Traktor, ljubezen in rock'n'roll* (2007), posneta po literarni predlogi z naslovom *Vankoštanc* (1994); to pot je režiral Branko Djurić. Gre za zgodbo o kmečkem fantu, ki mu je vseč rock'n'roll in s kitaro skuša osvojiti vaško lepoticu Silvijo. To je film, ki glede na roman doživi kar precej sprememb na ravni vsebine in pri karakterizaciji likov predvsem zaradi okrepitve komike. Film zaradi finančnih težav ni prišel takoj v kinematografe, prikazan je bil šele leta 2011. *Petelinji zajtrk* (2007) je posnet po istoimenskem romanu. Režija je delo Marka Naberšnika, prav tako tudi scenarij, pri katerem pa je sodeloval tudi avtor romana. *Petelinji zajtrk* velja za največjo uspešnico med vsemi ekranizacijami Lainščkovih romanov, katerih je skupno šest. Film je dobitnik več nagrad in je peti najbolj

gledani film v samostojni Sloveniji ter drugi najbolj gledani slovenski film vseh časov. Lainšček pravi: »Roman je ljubezenska zgodba med vajencem v mehanični delavnici in Bronjo, ženo lokalnega mafijca. Njuna ljubezenske zgodba se srečno razplete zaradi naklonjenosti mehanika Gajaša, ki zaradi platonske zaljubljenosti v pop pevko Severino ubije moža osrednje protagonistke. Mehanik Gajaš se zaradi umora znajde v zaporu, delavnico pa prepusti vajencu, ki tako s svojo izvoljenko lahko zaživi skupno življenje.« (Lainšček, 2013)

Naslednja adaptacija po Lainščkovi literarni predlogi je *Hit poletja* (2008) režiserja Metoda Pevca. V osnovi je bila to kratka zgodba z naslovom *Se spomniš, Maksi?*, objavljena v Delu leta 2005. Zgodbo sta nato Pavec in Lainšček priredila v scenarij in šele po nastanku in predvajanju filma jo je Lainšček razširil v roman *Hit poletja* (2008). Nekateri to pojmujejo kot dobro izkoriščeno marketinško potezo, saj je bil film predvajan, še preden se je polegel prah, ki ga je dvignil *Petelinji zajtrk*. Leta 2012 je v kinematografe prišla že šesta in zaenkrat zadnja adaptacija Lainščkovega romana, film *Šanghaj* (2012). Tudi tega je režiral Marko Naberšnik, nastal pa je po romanu *Nedotakljivi, mit o ciganih* (2007). Tukaj se je Lainšček zopet dotaknil romske tematike, ki je v njegovih delih kar pogosta. Spremljamo zgodbo romske družine Mirga. Član te družine, ki velja za »romskega kralja«, se odloči ustvariti lastno vas, ki jo poimenuje Šanghaj. Ukvarja se s sumljivimi posli, kot sta tihotapljenje in preprodaja ter na svojo stran uspe pridobiti tako lokalno policijo kot politiko. Zaradi razpada Jugoslavije in spremembami, ki jih ta dogodek prinese, se glavni junak znajde pred odločitvijo, ali braniti svojo družino ali vse žrtvovati za poslovne ambicije. »Šanghaj je zgodba o večnem hrepenenju po sreči, o ljubezni in družinskih vezeh, v kateri se solze mešajo s smehom. Dogajanje je postavljeno v čas razpada Jugoslavije. Film je posnet v izvirnem romskem jeziku.« (shanghaigypsy.com)

Naj navedem še nekaj dejstev o Marku Naberšniku, režiserju in scenaristu filma *Petelinji zajtrk*. Rojen je 12. aprila 1973 v Mariboru. Najprej je študiral ekonomijo, leta 2002 diplomiral iz filmske in televizijske režije na AGRFT ter leta 2010 dokončal še magisterij. Danes je docent za filmsko režijo na AGRFT in režiser igranih in dokumentarnih filmov ter televizijskih oddaj. Je dobitnik cele vrste nagrad in priznanj. Prejel je študentsko Prešernovo nagrado za kratki igrani film *Z ljubeznijo* (2000), za kratki film *Pavle* (2001) je prejel vesno za najboljši študentski film (nagrado, ki jo podeljujejo na

Festivalu slovenskega filma v Portorožu). Leta 2007 je po Lainščkovi literarni predlogi posnel svoj celovečerni prvenec *Petelinji zajtrk* in na 10. festivalu slovenskega filma prejel nagrado za najboljšo režijo, scenarij in film po izboru občinstva. Leta 2012 je velik uspeh doživel tudi njegov drugi celovečerni film *Šanghaj*, prav tako posnet po Lainščkovem romanu, prejel je nagrado za najboljši scenarij na festivalu v Montrealu (36th World Film Festival Montreal).

O nadaljnem sodelovanju s Ferijem Lainščkom je Marko Naberšnik povedal: »Feri piše novo knjigo, o njej seveda ne smem še nič povedati, a nazadnje mi je rekel: Marko, mislim, da imam nekaj zanimivega zate.« (Milek, 2012, str. 26) Po teh besedah lahko le upamo in čakamo na novo uspešnico dvojice Lainšček – Naberšnik.

4. VSEBINA ROMANA PETELINJI ZAJTRK

Petelinji zajtrk, štirinajsti roman izpod peresa Ferija Lainščka, je izšel pri Pomurski založbi leta 1999. Za avtorja je zelo pomembna zgradba romana, kar se odraža tudi v *Petelinjem zajtrku*; ta sledi klasični pripovedni strukturi, kakršno je v *Poetiki* zasnoval že Aristotel. V eni izmed ocen romana beremo, da »je Feri Lainšček zanesljivo eden najbolj izurjenih poznavalcev romaneskne zgradbe in forme pri nas. A zahtevnejši bralec v *Petelinjem zajtrku* vendar pogreša vsebinski oz. idejni presežek [...].« (Fridl, 2010, str. 141) Misel na začetku romana »Ljubezen, ta nenasitna riba, ki sva jo sprva še lahko hranila z drobtinami, je bila že velikanka in je terjala svoje« (Lainšček, 1999) in opombe na zavihku nam namignejo na temo romana ter ga naredijo še bolj predvidljivega. Na zavihku knjige je zapisano, »da je Feri Lainšček ljubezen v tem romanu poimenoval nenasitna riba, seveda ni naključje, kajti knjiga, ki jo držite v rokah, je ena sama neponovljiva zgodba o sladostrastnem predajanju, ki že od prvih taktov da slutiti, da se bo spremenila v velikanko, ki bo terjala svoje.« (Lainšček, 1999) Roman *Petelinji zajtrk* je torej predvsem zgodba o ljubezni, ki kot nenasitna riba raste iz dneva v dan, na koncu pa je že tako velika, da za nepremišljena dejanja junakov zahteva plačilo.

Zgodba se začne, ko mlad mehanik Dj, ki ima v romanu vlogo prvoosebnega pripovedovalca, išče službo in nazadnje zaide v majhno delavnico mojstra Gajaša. Ta ga sprejme kot svojega vajenca in mu nudi streho nad glavo. Od tu naprej spremljamo prigode Gajaševе družčine, ki se zbira in popiva na njegovem dvorišču, ter ljubezensko zgodbo vajenca Dj-a. Družčino poleg Gajaša in Dj-a sestavljajo še profesor filozofije Batistuta, vodja voznega parka Pavlica, zobozdravnik Zobar in lokalni pevec Malačič. Občasno jih z obiskom počasti še lokalni mafijec in zvodnik Lepec. Njihove usode se zapletejo, ko se Dj zaljubi v Lepčevo ženo Bronjo, ki pripelje v popravilo karamboliran avtomobil. Ker mora Bronja nujno v Avstrijo po zdravila za prijateljico, njen avtomobil pa še ni popravljen, prepriča Gajaša, da jo do tja zapelje Dj. To je bilo tudi njuno prvo bližnje srečanje, ki je bilo zadržano in vljudno, še posebej nelagodno je bilo Dj-u, saj mu je bila Bronja že od prvega trenutka všeč, vendar je delovala tako nedostopno. Kmalu zatem pa sta se po naključju zopet srečala ter s srečanji nadaljevala, dokler ni med njima zrasla ljubezen.

Tako sledimo na eni strani Gajaševi družini in njihovim dogodivščinam, na drugi strani pa ljubezenski zgodbi oziroma ljubezenskemu trikotniku med Bronjo, Dj-em in Lepecem. Ignacija J. Fridl v oceni *Petelinjega zajtrka* pravi: »Na eni strani kraljuje vsakdanja realnost, na drugi u-topos nežnih čustev in strasti, na eni grobost in pomanjkanje slehernega občutka osebne in družbene odgovornosti, na drugi človečno razumevanje in prijateljsko sočutje.« (Fridl, 1999, str. 190) Pomembno mesto v zgodbi ima tudi Gajaševa obsedenost s Severino. Odkar je nekega večera pri Gajašu lokalni pevec Malačič zapel njeno pesem, je Gajaš dobesedno obseden s hrvaško pevko. To njegovo šibko točko s pridom izkoristi Lepec, ki z njim sklene kupčijo, da mu namesto plačila za popravilo karamboliranega avtomobila pripelje Severino na večerjo. Gajaš seveda na to takoj pristane in njej na čast celo prenovi delavnico in hišo. Lepec izpolni obljubo in mu pripelje Severino, s katero naj bi Gajaš doživel petelinji zajtrk. Ta besedna zveza pomeni potrditev ljubezni v telesnem pomenu še pred zajtrkom. Čez nekaj dni Dj od Bronje izve, da je Lepec Gajaša grdo preslepil in mu namesto Severine pripeljal dekle iz njegovega nočnega bara, ki je Severini le zelo podobna. To Gajaša tako zelo stre, da vzame pištolo in ustrelil Lepca. Konec je nekoliko nejasen, saj ne izvemo, ali Dj in Bronja zaživita skupaj ali ne.

Petelinji zajtrk je torej preprosta zgodba o malem človeku Dj-u, ki na začetku ni imel ničesar, z vztrajnostjo in trdim delom pa je pridobil, kar je potreboval za svojo srečo. Alojzija Zupan Sosič pravi: »Noben Lainščkov roman ni tako popreprostil karakterizacije glavnih junakov, izpeljave ljubezenske teme in bistvenih sporočilnih jeder [...].« (Zupan Sosič, 2008, str. 91) V tem romanu pa je avtor uporabil več procesov, da je roman približal širši javnosti. Tako je na primer uporabil simplifikacijo pri karakterizaciji, saj so liki, ki nastopajo v *Petelinjem zajtrku*, preprosti, celo preveč plitvi. Uporablja tudi proces redundance, torej ponavlja informacije in razlaga že znane stvari, ter proces duplikacije, torej podvajanje posameznih elementov. Lep primer duplikacije imamo v poglavju, ko Gajaš Dj-a poučuje o ženskah, ki delajo »karambole«, temu pa sledi poglavje, ko pripelje Bronja h Gajašu razbit avtomobil in se takrat vajenec vanjo zagleda. (Zupan Sosič, 2008) Poleg preproste, linearne zgodbe je k uspehu *Petelinjega zajtrka* pripomogla še priljubljena ljubezenska ter socialna problematika, izbira glavnega junaka, malega slovenskega človeka, ter načelo domačijnosti, tako prostorsko kot jezikovno.

5. PRIMERJAVA MEDIJEV - LITERATURA IN FILM

Diplomska naloga temelji na primerjavi dveh medijev, literature in filma. V tem poglavju bom izpostavila razlike in podobnosti med obema medijema ter navedla filmske adaptacije literarnih del v slovenski kinematografiji. Pri raziskavi sem se opirala na dela slovenskih teoretikov Sama Ruglja, Barbare Zorman, Stanka Šimenca ter na knjigo *Filmski leksikon* Zdenka Vrdlovca in Bojana Kavčiča.

Film in literatura sta različna medija, pri njunem odnosu ne moremo govoriti o prevladi katerega izmed njiju, saj sta si vzajemna in eden drugega lahko uspešno nadgrajujeta. Ni ju smiselno obravnavati kot nasprotujoča si medija ali razglašati film za nadgradnjo literature, ampak »kot enoten sklop s podobnimi problemi, predvsem pa kot enoten in skupen kulturni interes.« (Rupel, 1988, str. 226) Dokaz za to, da lahko film in literatura med seboj lepo sodelujeta, so številne uspešne filmske adaptacije literarnih del. »Že nekaj let po prvih filmih, torej v prvih letih 20. stoletja, so filmarji za svojo osnovo začeli aktivno uporabljati znano literaturo, pri čemer so bili v začetku, torej pri svojih prvih filmskih produkcijah, zaposleni predvsem z razdelavo osnovnih filmskih pripovednih tehnik.« (Rugelj, 2010a, str. 222) S to prakso so filmarji nadaljevali vse do danes in nekako velja, da je ena tretjina filmov posnetih po literarni predlogi. Marie-Claire Ropars³ pravi, da je bil vpliv literature na film »negativen, dokler se je omejeval na izposojanje motivov; ko je napeljal film do odkrivanja različnih pripovednih postopkov (ko se je svet filmske reprezentacije podvojil s pripovedjo ali več pripovedmi), je postal pozitiven.« (Ropars v Kavčič in Vrdlovec, 1999, str. 198)

Naj najprej izpostavim nekaj najbolj očitnih razlik med obema medijema. Barbara Zorman v članku *Film in literatura: primerjave, izmenjave, priredbe* o razlikah med literaturo in filmom zapiše: »Najpogostejša dihotomija omejuje film na sliko, literaturo pa na besedo.« (Zorman, 2008, str. 94) V nadaljevanju pa povzema po Georgu Bluestonu⁴, ki »izpostavi razliko v načinu proizvodnje omenjenih podob: medtem ko bralci iz verbalnih abstrakcij ustvarjajo »mentalne podobe«, film deluje na gledalca preko »vizualnih podob.«

³ Marie-Claire Ropars (1936 – 2007) je francoska filmska teoretičarka, avtorica del *L'Écran de la mémoire*, *De la littérature au cinéma* in drugih.

⁴ Publikacija Georga Bluestona (1929 - 2009) z naslovom *Novels into Films (The Metamorphosis of Fiction into Cinema)* iz leta 1957 je pogosto navedena kot ena prvih sistematičnih monografskih obdelav filmskega prirejanja literature.

(Zorman, 2008, str. 94) Iz lastnih izkušenj vem, da sem po prebranem literarnem delu, ki mi je bilo všeč, včasih pogledala še njegovo filmsko adaptacijo, nad katero nisem bila tako navdušena. Razen izjem, kot so eksperimentalna in izrazito avtorska filmska dela, nam film v velikem številu primerov ne dopušča veliko lastne interpretacije in če si ob branju določenega literarnega dela sami ustvarimo izrazite podobe likov, krajev in dogodkov, nas režiserjeva interpretacija morda zmoti in uniči tisto čarobnost in pristnost izkušnje, ki smo jo doživljali pri branju. Drugače je pri literarnem delu, kjer je interpretacija ključna, saj lahko le preko nje besede pretvorimo v lastne podobe. Pri branju si torej vsak posameznik ustvarja svoje podobe, ki se med gledanjem filma mogoče ne ujemajo z režiserjevimi, v tem primeru nas film lahko razočara in pusti nekoliko nepotešene. Poleg tega film težje prikaže posebne načine izražanja, kot na primer ironijo, ki jo je bistveno težje posneti, kot jo z besedami prenesti na papir. Manj poglobljeno prikaže tudi junakovo čustvovanje, razmišljanje in psihično stanje, saj film ni zmožen prikazovanja nematerialnih stvari, kot so čustva in misli, v takšni meri, kot jih literarno delo lahko prikaže z opisi.

Film in literarno delo se razlikujeta tudi glede oblikovnih posebnosti, ki jih diktirata dva različna medija. Kot pravi Zupan Sosičeva v članku *Petelinji zajtrk, knjižna in filmska uspešnica* mednje spadajo »uporaba 'naravnih ozadij', naglo menjavanje prizorov, spreminjanje dogajalnega ritma, predstavljanje fizično nemogočih izkušenj in situacij, povečanje detajla (veliki plani).« (Zupan Sosič, 2008, str. 89) Interpretacija je bolj na strani literarnega dela, saj je tam več prostora za lastno interpretacijo, filmske oblikovne posebnosti pa so vsekakor bolj na strani filma, saj je zaradi tehnik snemanja pri filmu odprtih več možnosti kot pri pripovedovanju. Razlika med literaturo in filmom je tudi v pripovedovalcu. Medtem ko je v literaturi mogoče govoriti o več vrstah pripovedovalca (prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni oziroma avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec), je v filmu lahko zgolj zgodbeni lik, izjema so redki primeri, ko je v filmu prisoten tako imenovan off glas oziroma glas v ozadju. Primer je »glas Philipa Marlowa v filmu Roberta Montgomeryja v filmu *Lady in the lake* (Dama v jezeru)« (Vrdlovec, 1989, str. 32); to je glas, ki ga slišimo in nam film pripoveduje, osebe pa ne vidimo oziroma jo le redko kdaj spoznamo. Pripovedovalec je tako izražen skozi pogled kamere, lahko bi rekli tudi skozi režiserjev pogled, ki zgodbo dokončno oblikuje še s pomočjo montaže.

Kot sem že omenila, sta si literarno delo in film tudi nekoliko podobna oziroma bolj kot to, hodita že od nekdaj z roko v roki. Leta 1944 je ruski režiser Sergej Mihajlovič Ejzenštejn⁵ napisal knjigo *Dickens, Griffith in mi*, delo o odnosu med filmom in literarnim delom. Pravi, da v pisatelju Charlesu Dickensu vidi nekakšno »prasceno filma«, saj so filmarji prav pri njem dobili ideje za nekatere pripovedne tehnike. David Wark Griffith⁶ naj bi pri Dickensu odkril tako imenovano križno montažo, ki se uporablja za prekinitev prizora v najbolj napetem trenutku in uporabo sanjskih podob. Ejzenštejn poleg pripovednih tehnik pri Dickensu opaza še eno »filmsko« lastnost, in sicer urbanizem. Ta ni le tematski, ki bi zajemal le tematiko železnic, strojev ali prometa, ampak je tudi oblikovni, s pomočjo hitrega tempa menjavanja prizorov in vtisov. (Kavčič in Vrdlovec, 1999) Druga pomembna stvar, pri kateri se je film zgledoval po literaturi, je »umetnost pogleda«, torej razmerje med montažo in snemanjem. Ejzenštajn meni, da je bolj kot filmska podoba pomembna filmska montaža kot povezava podob, sam jo je imenoval tudi »intelektualna montaža«, kar je v bistvu filmska pripoved. Kasneje je do podobnih ugotovitev prišel tudi Gérard Genette⁷ pri analizi Flaubertovega dela *Gospa Bovary*. Nekateri odlomki, zlasti Emina sanjarjenja, so napisana skoraj brez pogojnikov in v nedovršniku; to naj bi spominjalo na flashback (pogled nazaj v preteklost). Še bolj filmski naj bi bili njegovi detajlni opisi materialne stvarnosti. V nasprotju z Ejzenštejnom je Genette raje kot to, da si film izposoja pri literaturi, prikazal, da se je takrat v literaturi pojavila neka težnja po »spektakularizaciji pripovedi«, torej po tem, da bi pisatelj vse stvari čimbolj nazorno prikazal in se tako izognil preveliki meri bralčeve interpretacije in se s tem bolj približal filmu. Naslednji teoretik, ki se je ukvarjal s primerjavo filma in literarnega dela, je bil Jean Mitry. Mitry je hotel opozoriti na to, da sta literarno delo in film medija, ki sta si različna in hkrati tudi podobna. Pravi, da »se film začne tam, kjer se literatura konča«, oziroma da je njegova pot obratna od literarne. (Mitry v Kavčič in Vrdlovec, 1999, str. 197) Film lahko izhaja le iz realne stvarnosti, ki jo uporabi kot orodje za posredovanje čustev in subjektivnega pogleda na stvari ter strmi k abstraktnemu. Kar v filmu vidimo, je realnost, ki jo avtor skuša prikazati na svoj način. Ravno obratno pa literarno delo izhaja iz abstraktnega in teži k realnemu oziroma konkretnemu. Torej, kar je v literaturi, je ponavadi

⁵ Sergej Mihajlovič Ejzenštejn (1898 – 1948) je ruski filmski režiser in avtor številnih besedil s področja filmske teorije.

⁶ David Wark Griffith (1875 – 1948) velja za utemeljitelja filmske montaže.

⁷ Gérard Genette (1930) je francoski literarni teoretik, ukvarjal se je z naratologijo.

umišljeno, s tem ko pa pisatelj to ubesedi, postane na nek način realno. (Kavčič in Vrdlovec, 1999)

Kot podobnost med obema medijema Mitry izpostavi dejstvo, da je tudi v filmu lahko prisotna »časovna gostota, trajanje«, torej časovna navzočnost, »ki ni več podrejena vnaprej določenemu poteku dogodkov [...]«, kar je sicer značilno za romaneskno pripoved. (Kavčič in Vrdlovec, 1999, str. 197) Tako naj bi bil prvi korak filma na poti približevanja romanu ta, da filmski prostor in čas nista več samo okvir linearnega poteka dogodkov, ampak postaneta prenosnika »subjektivne vizije«. Naslednji korak k približevanju obeh medijev je bil izvršen v času noir filma (filmi s posebno slogovno usmeritvijo v 40. in 50. letih). Ta je iz literature prevzel prvoosebne pripovedovalca, ki je pripoved vzpostavil kot spomine. (Kavčič in Vrdlovec, 1999)

5.1. Pregled slovenskega slovstva v filmu

Stanko Šimenc je v delu *Slovensko slovstvo v filmu* (1983) zapisal, da se je tako kot v Evropi in v svetu tudi razvoj slovenske kinematografije naslanjal na literaturo. Pravi, da so glede prenosov literarnega dela v film pogledi različni. Veliko je zagovornikov, med njimi so predvsem pisatelji, režiserji in teoretiki, veliko je tudi nasprotnikov, ki bolj kot adaptiranje literarnih del zagovarjajo izvirnost. Kot razloge, ki so spodbujali prenos literarnega dela v film, je v delu *Panorama slovenskega filma* navedel »pomanjkanje izvernih scenarijev, aktualnost besedil, njihova pripravnost za prenos, posebna naklonjenost avtorja literarnemu besedilu in seveda tradicija v svetovnem filmu.« (Šimenc, 1996, str. 89) Zapisal je tudi: »Poznamo vrsto dobrih, še več pa, žal, slabih filmov, posnetih po književnih delih. Če je nastal slab film z naslonitvijo na literaturo, se je to zgodilo zato, ker je književno delo reproduciral z golim preslikovanjem, in to kljub znanemu dejstvu, da je tak pristop do literature in filma neustvarjalen, torej ne daje plodnih rezultatov. Filmsko delo mora sprejeti stvarnost književnega dela, hkrati pa se mora ločiti od njega kot samostojna struktura – kot nova stvaritev.« (Šimenc, 1983, str. 16) Kot sem že omenila, je tudi slovenska kinematografija povezana z literarnimi deli in tudi pri nas so prenosi različni. Šimenc pravi, da v slovenski kinematografiji najdemo svobodne predelave, kot sta filma *Na svoji zemlji* in *Jara gospoda*, filme, kjer so prisotni manjši odmiki od zgodb, na

primer *Samorastniki*, *Cvetje v jeseni*, ter filme, ki v celoti ohranjajo potek dogajanja, na primer *Na valovih Mure*, *Idealist*, *Deseti brat* in drugi.

Samo Rugelj (2010b) ugotavlja, da so bile po letu 1982 ekranizirane predvsem radijske igre, sodobni romani in drame, pred tem pa so režiserji posegali tudi po literarnih klasikah. Po tem obdobju je ekraniziranje literarnih del nekoliko zamrlo, saj med letoma 1989 in 1992 na slovenskem ni bilo nobene filmske adaptacije. Na širše družbeno in kulturno dogajanje je v tem času vplivala tudi osamosvojitve Slovenije, kar je pripeljalo do tako imenovanega kriznega obdobja slovenskega filma. Takrat je prišlo tudi do ukinitve državnega filmskega studia Viba in šele leta 1994 se je ustanovil Filmski sklad RS. V obdobju med letoma 1989 in 1994 je nastalo zelo malo filmov in nobena filmska adaptacija. V 90. letih so nastali le štirje filmi po literarni predlogi, in sicer *Halgato*, *Carmen*, *Blues za Saro* in *Patriot*, v nasprotju s tem je v letu 1987 nastalo kar pet filmskih adaptacij. Ponovni vzpon je slovenski film doživel na prelomu stoletja v obdobju tako imenovane pomladi slovenskega filma. Vzponu ni botrovala literatura, ampak filmi po izvirnih scenarijih, kot so *Outsider*, *V lero*, *Jebiga* in drugi. Na svetovnih filmskih festivalih se je slovenski film uveljavil šele leta 2003 s *Kajmakom in marmelado*, režiserja, scenarista in igralca Branka Djurića. Film se v obdobju po osamosvojitvi Slovenije vse bolj oddaljuje od literature, v tem času je bilo po literarnih predlogah posnetih le 19 % filmov. Če to primerjamo z obdobjem od leta 1931 do 1990, ko jih je bilo po literarnih predlogah posnetih kar 41 % filmov, vidimo, da je delež filmskih adaptacij strmo upadel. (Rudolf, 2013)

Tabela 1: Slovenski filmi, posneti po literarni predlogi v obdobju od 1948 do 2012.

Povzeto po delu Matevža Rudolfa: *Ko beseda podoba najde*.

Film	Leto	Literarno delo	Avtor	Režiser
<i>Na svoji zemlji</i>	1948	<i>Očka orel</i>	C. Kosmač	F. Štiglic
<i>Kekec</i>	1951	<i>Kekec nad samotnim breznom</i>	J. Vandot	J. Gale
<i>Svet na kajžarju</i>	1952	<i>Svet na kajžarju</i>	I. Potrč	F. Štiglic
<i>Jara gospoda</i>	1953	<i>Jara gospoda</i>	J. Kersnik	B. Stupica
<i>Tri zgodbe</i> 1. <i>Slovo Andreja Vitužnika</i> 2. <i>Na valovih Mure</i> 3. <i>Koplji pod brezo</i>	1955	1. <i>Splavar</i> 2. <i>Na valovih Mure</i> 3. <i>Vodnjak</i>	1. A. Ingolič 2. M. Kranjec 3. P. Voranc	1. J. Kavčič 2. I. Pretnar 3. F. Kosmač
<i>Kala</i>	1958	<i>Kala</i>	I. Ribič	A. Hieng K. Golik
<i>Dobri stari pianino</i>	1959	<i>Dobri stari pianino</i>	F. Miličinski	F. Kosmač
<i>X 25 javlja</i>	1960	<i>Špijun X 25 javlja</i>	M. Nikolič	F. Čap
<i>Veselica</i>	1960	<i>Veselica</i>	B. Zupančič	J. Babič
<i>Ples v dežju</i>	1961	<i>Črni dnevi in beli dan</i>	D. Smole	B. Hladnik
<i>Balada o trobenti in oblaku</i>	1961	<i>Balada o trobenti in oblaku</i>	C. Kosmač	F. Štiglic
<i>Tistega lepega dne</i>	1962	<i>Tistega lepega dne</i>	C. Kosmač	F. Štiglic
<i>Srečno, Kekec</i>	1963	<i>Kekec na volčji stezi</i>	J. Vandot	J. Gale
<i>Samorastniki</i>	1963	<i>Samorastniki</i>	P. Voranc	I. Pretnar
<i>Zarota</i>	1964	<i>Dialogi</i>	P. Kozak	F. Križaj
<i>Lucija</i>	1965	<i>Strici</i>	F. S. Finžgar	F. Kosmač
<i>Amandus</i>	1966	<i>V Zali</i>	I. Tavčar	F. Štiglic
<i>Grajski biki</i>	1967	<i>Grajski biki</i>	P. Kavalari	J. Pogačnik

<i>Kekčeve ukane</i>	1968	<i>Kekec na hudi poti</i>	J. Vandot	J. Gale
<i>Sedmina</i>	1969	<i>Sedmina</i>	B. Zupančič	M. Klopčič
<i>Rdeče klasje</i>	1970	<i>Na kmetih</i>	I. Potrč	Ž. Pavlovič
<i>Na klancu</i>	1971	<i>Na klancu</i>	I. Cankar	V. Duletič
<i>Ljubezen na odoru</i>	1973	<i>Ljubezen na odoru</i>	P. Voranc	V. Duletič
<i>Cvetje v jeseni</i>	1973	<i>Cvetje v jeseni</i>	I. Tavčar	M. Klopčič
<i>Pastirci</i>	1973	<i>Pastirci</i>	F. Bevk	F. Štiglic
<i>Čudoviti prah</i>	1975	<i>Divota prašine</i>	V. Kaleb	M. Ljubič
<i>Povest o dobrih ljudeh</i>	1975	<i>Povest o dobrih ljudeh</i>	M. Kranjec	F. Štiglic
<i>Med strahom in dolžnostjo</i>	1975	<i>Med strahom in dolžnostjo</i>	K. Grabeljšek	V. Duletič
<i>Idealist</i>	1976	<i>Martin Kačur</i>	I. Cankar	I. Pretnar
<i>Vdovstvo Karoline Žašler</i>	1976	<i>Vdovstvo Karoline Žašler</i>	T. Partljič	M. Klopčič
<i>Sreča na vrvici</i>	1977	<i>Teci, teci kuža moj</i>	V. Mal	J. Kavčič
<i>Ko zorijo jagode</i>	1978	<i>Ko zorijo jagode</i>	B. Jurca	R. Ranfl
<i>Draga moja Iza</i>	1979	<i>Draga moja Iza</i>	I. Zorman	V. Duletič
<i>Iskanja</i>	1979	<i>S poti</i>	I. Cankar	M. Klopčič
<i>Nasvidenje v naslednji vojni</i>	1980	<i>Menuet za kitaro</i>	V. Zupan	Ž. Pavlovič
<i>Deseti brat</i>	1982	<i>Deseti brat</i>	J. Jurčič	V. Duletič
<i>Boj na požiralniku</i>	1982	<i>Boj na požiralniku</i>	P. Voranc	J. Drozg
<i>Pustota</i>	1982	<i>Pustota</i>	V. Kavčič	J. Gale
<i>Veselo gostivanje</i>	1984	<i>Strici so mi povedali</i>	M. Kranjec	F. Štiglic
<i>Ljubezen</i>	1984	<i>Ljubezen</i>	M. Rožanc	R. Ranfl
<i>Doktor</i>	1985	<i>Doktor</i>	J. Vipotnik	V. Duletič
<i>Poletje v školjki</i>	1986	<i>Ime mi je Tomaž</i>	V. Mal	T. Štiglic
<i>Čas brez pravljic</i>	1986	<i>Čas brez pravljic</i>	B. Pečar	B. Hladnik
<i>Hudodelci</i>	1987	<i>Hudodelci</i>	M. Rožanc	F. Slak
<i>Ljubezen nam je vsem v pogubo</i>	1987	<i>V Zali</i>	I. Tavčar	J. Gale

<i>Moj ata, socialistični kulak</i>	1987	<i>Moj ata, socialistični kulak</i>	T. Partljič	M. Klopčič
<i>Živela svoboda</i>	1987	<i>Kako se je naša dolina privadila svobodi: pretežno vesele zgodbe iz prvega leta po veliki vojni</i>	M. Mikeln	R. Ranfl
<i>Kavarna Astoria</i>	1989	<i>Dvojčka</i>	Ž. Petan	J. Pogačnik
<i>Veter v mreži</i>	1989	<i>Novo mesto</i>	M. Jarc	F. Robar Dorin
<i>Halgato</i>	1994	<i>Namesto koga roža cveti</i>	F. Lainšček	A. Mlakar
<i>Tantadruj</i>	1995	<i>Tantadruj</i>	C. Kosmač	T. Štiglic
<i>Carmen</i>	1995	<i>Carmen</i>	M. Pevec	M. Pevec
<i>Blues za Saro</i>	1998	<i>Blues za Saro</i>	J. Vidmar	B. Jurjašević
<i>Patriot</i>	1999	<i>Rodoljub</i>	I. Karlovšek	T. Štiglic
<i>Mokuš</i>	2000	<i>Ki jo je megla prinesla</i>	F. Lainšček	A. Mlakar
<i>Zvenenje v glavi</i>	2002	<i>Zvenenje v glavi</i>	D. Jančar	A. Košak
<i>Pozabljeni zaklad</i>	2002	<i>Pozabljeni zaklad</i>	I. Sivec	T. Štiglic
<i>Predmestje</i>	2004	<i>Predmestje</i>	V. Möderndorfer	V. Möderndorfer
<i>Petelinji zajtrk</i>	2007	<i>Petelinji zajtrk</i>	F. Lainšček	M. Naberšnik
<i>Traktor, ljubezen in rock'n'roll</i>	2007	<i>Vankoštanc</i>	F. Lainšček	B. Djurić
<i>Pokrajina št. 2</i>	2008	<i>Pokrajina št. 2</i>	V. Möderndorfer	V. Möderndorfer
<i>Hit poletja</i>	2008	<i>Hit poletja</i>	F. Lainšček	M. Pevec
<i>Prehod</i>	2008	<i>Prehod</i>	V. Nardin	B. Palčič
<i>Lajf</i>	2008	<i>To ti je lajf</i>	T. Kosi	V. Taufer
<i>Morje v času mrka</i>	2008	<i>Morje v času mrka</i>	M. Dolenc	J. Pervanje
<i>Vampir z Gorjancev</i>	2008	<i>Vampir z Gorjancev</i>	M. Dolenc	V. Vogue Anžlovar
<i>Izlet</i>	2011	<i>Izlet</i>	N. Gazvoda	N. Gazvoda
<i>Lahko noč, gospodična</i>	2011	<i>Teža neba</i>	M. Pevec	M. Pevec
<i>Šanghaj</i>	2012	<i>Nedotakljivi: mit o ciganih</i>	F. Lainšček	M. Naberšnik

Med literarnim delom in filmom je torej veliko razlik, najopaznejše so v tem, koliko lastne interpretacije medij dovoljuje, v oblikovnih posebnostih, ki so značilne za posamezen medij in v pripovedovalcu. Vendar se kljub vsem razlikam, tako na svetovni ravni kot tudi na Slovenskem film uspešno naslanja na literarna dela. Iz njih črpa zgodbo, poleg tega je v literaturi pridobil tudi nekatere metode pripovedovanja s pomočjo križne montaže, uvedel prvoosebne pripovedovalca in druge filmske tehnike.

6. NAČINI ADAPTACIJE

Adaptacija je eden ključnih pojmov te diplomske naloge, saj v njej preučujem prenos iz romana v film. Zato bom v tem poglavju najprej nekaj besed namenila adaptaciji na splošno. Navedla bom, kaj je ter zakaj do nje sploh prihaja in v nadaljevanju podala tipologije adaptacij. Sledila bo analiza filmske adaptacije *Petelinji zajtrk*, v kateri bom skušala adaptacijo romana uvrstiti v eno izmed navedenih tipologij.

Kot je zapisano v *Filmskem leksikonu*, je adaptacija »priredba, ekranizacija, to je preoblikovanje literarnega ali dramskega dela v scenarij.« (Kavčič in Vrdlovec, 1999, str. 9) Pri tem pa ne gre za to, da film slepo sledi literarni predlogi, ampak je umetnost prav v vzpostavitvi pravega ravnovesja med ohranitvijo in preoblikovanjem izvirnega literarnega dela. Spremembe, ki so prisotne pri adaptaciji literarnega dela, so neizbežne, saj gre za prenos dela iz verbalnega medija v vizualni, kjer za vse malenkosti iz literarnega dela ni ne časa ne prostora, ponavadi pa tudi denarja ne. Vladimir Koch v članku *Delež slovenske literature* pravi: »Zvestoba literarnemu delu in objektivnost transpozicije sta zategadelj manjši vrednoti, kolikor toliko pomembni le v redkih primerih, ko gre za izjemne literarne umetnine, pa še v takih primerih je objektivnost relativna, saj je treba zaradi omejene dolžine filma književni tekst skoraj vedno krajšati [...].« (Koch, 1988, str. 125) Razlog za nastanek filmskih adaptacij literature je pogosto komercialne narave, še posebej ko gre za adaptacije knjižnih uspešnic, saj si tako filmski producenti nekako že v naprej zagotovijo uspeh. Lahko je tudi obratno, da šele filmska adaptacija doprinese k prepoznavnosti literarnega dela. V primeru *Petelinjega zajtrka* je po mojem mnenju šlo za obojestransko promocijo, saj je roman delo prepoznavnega avtorja, Ferija Lainščka. V kinematografe je privabil veliko gledalcev, k večji odmevnosti je prispeval tudi ponatis romana, ki je s privlačnimi platnicami, na katerih so fotografije hrvaške zvezdnice Severine iz filmske verzije zgodbe, deloval kot nekakšen napovednik filma. Poleg tega je bil kasneje izdan tudi scenarij v knjižni obliki. Film, ki je doživel takšen uspeh in za nekaj časa postal najbolj gledani slovenski film, je poskrbel tudi za ponovno oživitev romana.

Poznamo več vrst adaptacij; kategorizirane so glede na to, kako zvesto film sledi izvirnemu besedilu. Največkrat se jih v grobem razdeli na tri kategorije, to so dobessedna, zvesta in svobodna adaptacija. (Rudolf, 2013) Nekateri filmi torej strogo sledijo zgodbi iz

literarnega dela, pri nekaterih so opazna manjša odstopanja, nekateri pa od literarnega dela tako odstopajo, da na prvi pogled sploh ne prepoznamo literarnega izvirnika. Šele konec 70. in v začetku 80. let so se pojavile natančnejše klasifikacije adaptacij. Matevž Rudolf v delu *Ko beseda podoba najde* (2013) navaja tipologije adaptacij različnih teoretikov, ki načine adaptacije delijo v tri kategorije.

Alfred Estermann⁸ v delu *Die Verfilmung literarischer Werke* (1965) je načine adaptacije razdelil na:

- dokumentacijo, ki naj bi bila posnemanje načel gledališke predstave, kjer se avtor odpove filmski interpretaciji;
- filmski prenos, ki je bolj ali manj svobodno preoblikovano literarno delo, ki pa se še vedno zgleduje po predlogi;
- umetniški film, ki sicer temelji na literarnem delu, vendar s svobodno predelavo nastane novo, samostojno umetniško delo.

Po Geoffreyu Wagnerju⁹ se načini adaptacije delijo na prenos, komentar in analogijo. Prenos je neposredno prenešeno literarno besedilo, pri komentarju je izvornik nekoliko spremenjen, pri analogiji pa pride do precejšnjega razkoraka med izvornikom in adaptacijo in tako dobimo novo umetniško delo.

Naslednji teoretik, po katerem povzema Matevž Rudolf, je Dudley Andrew¹⁰. Po njegovi kategorizaciji so trije načini literarne adaptacije:

- zvesta transformacija, pri kateri skuša biti film književni predlogi »zvest po duhu«, ohraniti skuša bistvo izvirnika;
- izposojanje snovi, motivov, idej in oblikovnih postopkov iz izvirnika, to je najbolj razširjen način adaptacije;
- križanje, pri katerem film adaptiranega literarnega dela ne poskuša povsem asimilirati, skuša pa se mu približati na svoj način in tako iznajde neko novo formo.

⁸ Alfred Estermann (1938 – 2008) je bil profesor literature in medijskih študij na Univerzi v Mainzu v Nemčiji.

⁹ Geoffrey Wagner je profesor Angleščine na City College v New Yorku; je avtor dela *The Novel and the Cinema* (1975).

¹⁰ Dudley Andrew (1945) je ameriški filmski teoretik, tudi avtor dela *Narrative Strategies: Original Essays in Film and Prose Fiction* (1980).

Četrta teoretičarka je Linda Costanzo Cahir¹¹, ki je v delu *Literature Into Film: Theory and Practical Approaches* (2006) vrste adaptacij poimenovala dobesedni, tradicionalni in radikalni prevod. Prvi je prikaz zgodbe in drugih podrobnosti čim bolj zvesto glede na izvirnik. Tradicionalni prevod ohranja zgodbo in slog, vendar spremeni določene detajle, da bolj ustrezajo filmskemu mediju. Pri radikalnem prevodu pa dobimo novo umetniško delo, saj je izvirnik tako zelo preoblikovan. (Rudolf, 2013)

Če povzamem, se pri vseh štirih teoretikih tipologije adaptacije približno ujemajo, saj so razdeljene v tri oblike adaptacije. To so dobesedna, zvesta in svobodna adaptacija. Kot pravi Rudolf, »so vse opredelitve zelo ohlapne; teoretiki priznavajo, da v praksi ne poznajo »čistih oblik«, temveč je vsaka posamezna oblika filmske adaptacije v resnici nekje med posameznimi kategorijami.« (Rudolf, 2013, str. 80) Stanko Šimenc se je v delu *Slovensko slovstvo v filmu* (1983) ukvarjal s filmskimi adaptacijami na Slovenskem. Med dobesedne adaptacije na primer šteje filma *Idealist* po romanu Ivana Cankarja ter *Deseti brat* po romanu Josipa Jurčiča. *Samorastnike* po literarni predlogi Prežihovega Voranca ter *Cvetje v jeseni* po povesti Ivana Tavčarja šteje med zveste adaptacije, *Ples v dežju* po romanu Dominika Smoleta ter *Balado o trobenti in oblaku* pisatelja Cirila Kosmača pa med svobodne adaptacije.

Režiser in scenarist Marko Naberšnik o ekranizaciji *Petelinjega zajtrka* pravi: »Romana dejansko nisem ekraniziral, ampak sem posnel svojo verzijo romana, svoje videnje romana. Nisem se ga čisto držal, ampak sem ga prilagodil svojim potrebam.« (Naberšnik, 2008, str. 162) Kljub temu, da Naberšnik trdi, da se romana ni čisto držal, film po mojem mnenju lahko umestimo med zveste adaptacije, ki po tipologiji prej omenjenih teoretikov sledijo literarni predlogi, spremenijo pa se določeni detajli. Rdeča nit zgodbe v filmu namreč ostane enaka, najdemo pa veliko manjših odstopanj, ki same vsebine ne spremenijo. Nekaterim poglavjem oziroma dogodkom iz romana se režiser odpove, to so predvsem osebne zgodbe stranskih likov, saj se film bolj osredotoča na glavne osebe. Tudi obratno, nekatere prizore v filmu režiser doda, da pripoved lepše steče. Ohranja osnovno vsebino in časovni potek iz romana, hkrati pa roman nadgrajuje z nekaterimi prizori. Tako je na primer v filmu dodan prvi prizor, kjer Djuro izgubi službo, ta prizor služi kot

¹¹ Linda Costanzo Cahir profesorica angleščine na Kean University v Združenih državah Amerike. Je avtorica dela *Literature Into Film: Theory and Practical Approaches* (2006).

nekakšen uvod v film. Podobno je tudi na koncu, kjer je dodan prizor v katerem Djuro obišče Gajaša v zaporu, ter nadaljevanje, kjer vidimo, da sta Djuro in Bronja srečna skupaj.

7. PRIPOVEDOVALEC IN PRIPOVED V PRIPOVEDNIŠTVU IN V FILMU

Omenila sem že, da sta film in literatura dva različna medija, prvi vizualni in drugi verbalni. V filmu nam zgodbo prikazujejo podobe oziroma gibajoče se slike, ki si sledijo v določenem zaporedju. Literarno delo pa nam zgodbo pripoveduje preko pripovedovalca, ki je bodisi notranji in nosi v zgodbi vlogo katerega izmed likov, bodisi zunanji in nam zgodbo le pripoveduje. V tem poglavju me bo zanimalo, kako je s pripovedjo in pripovedovalcem v filmu in kako v literarnem delu. Ali imamo tudi v filmih takega pripovedovalca kot v literaturi oziroma kdo je njegov nadomestek? Najprej bom nekaj besed posvetila razlikam med filmsko in literarno pripovedjo ter razmerju med fabulo in sižejem, ki je eno osnovnih metodoloških izhodišč pri primerjavi literarnega dela in filma, nato pa še filmskemu in literarnemu pripovedovalcu. Bolj se bom posvetila filmski pripovedi in pripovedovalcu, saj ni tako eksplicitno določen kot literarni. V nadaljevanju bom analizirala pripovedovalca iz romana *Petelinji zajtrk* in mu skušala poiskati ustreznico v filmu.

7.1. Filmska in literarna pripoved

Kot je zapisano v *Filmskem leksikonu*, je naratologija »smer v filmski teoriji, ki preučuje strukturo in delovanje filmske pripovedi.« (Kavčič in Vrdlovec, 1999, str. 413) V filmu je naracija izražena s podobo, pripoved pa je večinoma omejena na nekega nevidnega »temeljnega naratorja«. Ta se za razliko od literarnega pripovedovalca ne more subjektivizirati oziroma reči »jaz«, namesto njega govori film s pomočjo podob in filmskih postopkov, kot je na primer montaža. (Kavčič in Vrdlovec, 1999) Prav tako kot v literarnem delu imamo lahko tudi v filmu različne pripovedne perspektive in različne tipe pripovedovalcev, na primer prvoosebni, drugoosebni in tretjeosebni, vendar se pojavljajo bolj redko.

Film od začetka sploh ni bil pripovedni, tak je postal šele z možnostjo urejanja, torej z montažo in drugimi filmskimi tehnikami. Te so prinesle možnost retrospekcije, omejitve časovnega okvirja in vzročnosti. Filmska pripoved je sestavljena iz monstracije in naracije, torej iz prikazanega in povedanega, pravi Zdenko Vrdlovec v članku *Filmska naratologija* (1989). Če se osredotočim na naracijo, Vrdlovec pravi, da je filmska naratologija iznašla

dva tipa narativnosti, to sta zunanja in notranja narativnost. Zunanja narativnost zajema narativne vsebine, notranja narativnost pa se nanaša na filmsko govorico oziroma pripoved. Notranja narativnost se naprej deli še na dva nivoja. Prvi nivo je »mikro-pripoved«, ki je zaporedje gibljivih slik, drugi nivo pa je »makro-pripoved« oziroma montaža. (Vrdlovec, 1989)

Pri povezavi literature in filma je eno izmed osnovnih metodoloških izhodišč razmerje med fabulo in sižejem. Kot bom v nadaljevanju razložila, časovna razmerja med njima sovpadajo z narativnimi postopki, kar lahko štejejo med zunanjo narativnost. Matevž Rudolf (2013) dvojico fabula – siže povzema po ruskih formalistih, ki so s to dvojico v raziskovanje literature in filma vpeljali osredotočenost na formalne strukture literarnega dela. Fabula je zgodba, ki se odvija v vsakdanjem življenju, siže pa je način, kako je fabula oblikovana. Upoštevati pa moramo tudi predpostavko, »da lahko siže fabulo oblikuje v različnih medijih.« (Rudolf, 2013, str.90) Pri tej dvojici pa so najpomembnejša časovna razmerja med njima. Genette je kasneje podal tri časovna razmerja med fabulo in sižejem, in sicer urejenost, trajanje in pogostost oziroma frekvenca, ki sovpadajo z narativnimi postopki. Urejenost je najpogostejši narativni postopek v filmu, kjer so dogodki prikazani, kot se zgodijo v fabuli. Pri urejenosti lahko pride tudi do pogleda nazaj v preteklost, analepso (flashback), oziroma naprej v prihodnost, prolepso (flashforward). Naslednje časovno razmerje je trajanje. Trajanje sižeja je lahko enako trajanju fabule, lahko pa je siže krajši oziroma daljši od nje. O krajšem sižeju govorimo, ko ta ne prikaže vseh podrobnosti fabule zaradi ohranjanja napetosti. Tako ponavadi izpusti spanje, hranjenje junakov in podobno; to imenujemo elipsa oziroma izpust. Čas sižeja je lahko tudi daljši, to je pogosto predvsem pri akcijskih filmih, kjer imamo počasne posnetke, ki podaljšujejo napetost. Trajanje sižeja je lahko tudi enako trajanju fabule. Tretje časovno razmerje je pogostost ali frekvenca. V sklopu pogostosti ločimo tri različne pripovedi, in sicer singulativno, iterativno in ponavljajočo se pripoved. O časovnem razmerju pogostosti govorimo, kadar siže en dogodek iz fabule prikaže večkrat, bodisi zaradi dodatnih informacij, ki jih je gledalec pridobil med filmom, bodisi isti dogodek povzame drug pripovedovalec. Če je dogodek, ki se v fabuli zgodi samo enkrat, tudi v sižeju le enkrat prikazan, gre za singulativno pripoved, če se enkratni dogodek iz fabule v sižeju večkrat ponovi, govorimo o ponavljajoči se pripovedi. Iterativno pripoved pa imamo, kadar se dogodek v fabuli zgodi večkrat, siže pa ga prikaže samo enkrat. (Rudolf 2013)

Drugi del filmske pripovedi je monstracija. Vrdlovec (1989) pravi, da ta zajema like in predmete, ki so razvrščeni v prostoru pred kamero. Njen edini čas je sedanjik. Šele z montažo lahko manipuliramo s časom in tako prikažemo časovne preskoke in retrospektivne poglede. Monstracija je tudi filmski presežek nad literaturo, v filmu vidimo vse detajle, ki jih v literaturi avtor ni opisal. Tako je na primer pri prikazovanju likov. Kot pravi Peter W. J. Verstraten¹² v delu *Film Narratology* (2009), mora literatura za prikaz enega lika, tako vizualno kot karakterno, uporabljati dolge opise, ki vsebujejo osebne značilnosti, videz in razne druge detajle. Opisi so lahko neomejeno dolgi, ker zgodba s tem ni ogrožena, saj se v tistem trenutku ustavi in se nadaljuje šele, ko je opis končan. Ti opisi imajo veliko pripovedno funkcijo, saj nam lahko razkrijejo tudi namene posameznega lika, ki so morda pomembni za nadaljnji razplet zgodbe. Pri filmu takšni detajli niso mogoči. Lik vidimo, zato vizualni opisi niti niso potrebni, ne moremo pa takoj predvidevati namer posameznega lika, to je lahko prikazano šele z njegovimi dejanji v filmu.

Povzamem lahko, da je filmska pripoved sestavljena iz naracije in monstracije oziroma iz povedanega in prikazanega. Naracija je sestavljena iz filmske govorice in narativnih vsebin, ki sovpadajo s časovnimi razmerji med fabulo in sižejem, torej s tremi narativnimi postopki, to so urejenost, trajanje in pogostost. Filmska govorica oziroma pripoved je razmerje med zaporedjem gibljivih slik in montažo. Prvi element nam linearno prikazuje samo dogajanje, šele z montažo film postane pripovedni in nam poda zgodbo. Monstracija pa je prikazovanje, to so liki in predmeti, postavljeni pred kamero. Edini čas monstracije je sedanjik, šele s pomočjo naracije in montaže se lahko prikaže časovne preskoke in retrospektive.

7.2. Pripovedovalec v literaturi in filmu

Drugo pomembno vprašanje, ki ga Vrdlovec (1989) izpostavi, je, kdo pripoveduje. Ker se filmska in literarna pripoved med seboj razhajata, ima tudi filmski pripovedovalec drugačno identiteto od literarnega. Glede filmskega pripovedovalca je prišlo do številnih trenj med teoretiki.

¹² Peter W. J. Verstraten (1967) je nizozemski profesor filmskih in literarnih študij, ukvarja se z odnosi literature do drugih medijev, je tudi avtor dela *Film Narratology* (2009).

Kot pravi Verstraten v svojem delu *Film Narratology*, je pripovedovalec lik s funkcijo, da posreduje zgodbo z izbranim medijem. V literaturi je ta medij jezik, pri filmu pa slika ter zvok. David Bordwell¹³ pravi, da pri filmu lahko govorimo o pripovedi, ne pa o pripovedovalcu. Seymour Chatman¹⁴ sicer uvede nekakšnega pripovedovalca kot posrednika zgodbe, Jakob Lothe¹⁵ pa filmskega pripovedovalca opredeli kot »heterogeni mehanski in tehnični instrument, ki ga sestavlja množstvo različnih komponent.« (Zorman, 2004 po Lothe 2000, str. 30) Edward Branigan¹⁶ filmskega pripovedovalca predstavi v konceptu osrednje zavesti, ki naj bi bil soroden tistemu, ki ga je zastavil Bruce Kawin¹⁷ o zavesti ekrana. (Zorman, 2004) V svoji diplomski nalogi se bom zgledovala predvsem po Verstartenovi teoriji, ker mi je najbližja, saj temeljnega naratorja razdeli na vizualnega in avditivnega; naloga temeljnega naratorja je, da s pomočjo obeh ustvari filmsko pripoved.

7.2.1. Literarni pripovedovalec

Poznamo več vrst literarnih pripovedovalcev. Po *Literarni teoriji* Janka Kosa, jih lahko razdelimo v tri tipološke nize:

- prvoosebni, drugoosebni, tretjeosebni pripovedovalec,
- avktorialni, personalni, virtualni pripovedovalec,
- lirski, dramski, epski pripovedovalec.

Prvi niz se razlikuje glede na to, v kateri osebi pripovedovalec govori oziroma katera govorna oseba v pripovedi prevladuje. Najbolj razširjena sta prvoosebni in tretjeosebni pripovedovalec. Prvoosebnega pripovedovalca imamo na primer v romanu *Petelinji zajtrk*, v *Junaku našega časa* avtorja Mihaila Jurjeviča Lermontova ter v romanu *Visoška kronika* Ivana Tavčarja. Tretjeosebnega pripovedovalca najdemo v delu *Preobrazba* Franza Kafke, v romanu *Deseti brat* Josipa Jurčiča ter v *Vojni in mir* Leva Nikolajeviča Tolstoja. Drugoosebni pripovedovalec pa je nekoliko mlajšega izvora, pojavi se v modernih romanih, kot je na primer *Če neke zimske noči popotnik* Itala Calvina. V slovenski literaturi pa se pojavi šele v noveli Vladimirja Bartola *Kantata o zagonetnem vozlu*.

¹³ David Bordwell (1947) je ameriški filmski teoretik, tudi avtor dela *Narration in the Fiction Film* (1985).

¹⁴ Seymour Chatman (1928) je ameriški filmski in literarni kritik tudi avtor dela *Narrative Structure in fiction and Film* (1978).

¹⁵ Jakob Lothe (1950) je avtor dela *Narrative in Fiction and Film: An Introduction* (2000).

¹⁶ Edward Branigan (1945) je avtor dela *Narrative Comprehension and Film* (1992).

¹⁷ Bruce Kawin (1945) je profesor filmske zgodovine na Univerzi v Koloradu, ukvarjal se je tudi z naratologijo.

Drugi tipološki niz, avktorialni, personalni in virtualni pripovedovalec, se razlikuje glede na odnos do pripovedne resničnosti, kaj pripovedovalec ve in koliko lahko pove o dogodkih in osebah. Avktorialni pripovedovalec ima pregled nad vsemi dogodki, čustvi in mislimi junakov, primer takega pripovedovalca imamo v *Petelinjem zajtrku*, najdemo ga v tradicionalnem pripovedništvu, na primer pri Homerju, Danteju Alighieriju, Miguelu de Cervantesu in drugih. Personalni pripovedovalec pripoveduje s stališča osebe, ki v zgodbi nastopa, pozna pa samo svoje misli in lahko posreduje le subjektivne poglede, ta nastopa na primer v Cankarjevi *Hiša Marije Pomočnice*, v poznorealistični prozi (Gustave Flaubert in Henry James) in modernistični pripovedi (James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka in Virginija Woolf). Virtualni pripovedovalec lahko igra vlogo tako avktorialnega kot personalnega pripovedovalca, vendar na ta način, da bo bralec vedel, da je to samo igra. Pripoveduje o stvareh, ki so možne, ne pa resnične. Najdemo ga pri Julianu Barnesu, Umberto Ecu, Johnu Barthu in drugih. (Kos, 2001)

Lirski, dramski in epski pripovedovalec sovpadajo s tremi vrstami pripovedi po Platonu, to so:

- čista pripoved, govorjena s pesnikove perspektive,
- mimetična pripoved, posnema govor drugih oseb,
- mešana pripoved, združuje pesnikov govor in posnetke govora drugih oseb.

Lirski pripovedovalec pripoveduje z vidika subjektivne resničnosti določene osebe. Primer lirskega pripovedovalca najdemo v Cankarjevi črtici *Podobe iz sanj*, kratkem romanu *Nina* ter v pisemskem romanu *Werther* pisatelja Johanna Wolfganga Goetheja. Dramski pripovedovalec se notranji resničnosti izogiba, pripovedni prostor zavzame njegov glasni govor. Ta nastopa na primer v kratki pripovedi *Krotko dekle* avtorja Fjodorja Mihajloviča Dostojevskega. Epski pripovedovalec pa pripoveduje o vseh plasteh resničnosti, torej o notranji resničnosti oseb, o njihovi subjektivnosti in zunanji stvarnosti, takega pripovedovalca imamo v homerskih pesnitvah, v Cervantesovem *Don Kihotu* in v *Uvodu Krsta pri Savici* Franceta Prešerna. (Kos, 2001)

Gérard Genette je zasnoval še eno tipologijo pripovedovalca, pri kateri je upošteval predvsem njegovo vključenost v pripovedni svet. Po njem ločimo:

- zunajdiegetičnega pripovedovalca, ki se ne nahaja v upovednem svetu, ampak o njem pripoveduje od zunaj;
- znotrajdiegetičnega, ki se nahaja v upovednem svetu;
- metadiegetičnega, ki je del ene plasti upovednega sveta in
- avtodiegetičnega, kadar je sam tudi glavna oseba, primer je Dj v romanu *Petelinji zajtrk*. (Štuhec, 2000)

7.2.2. Filmski pripovedovalec

V nasprotju z literarno teorijo, kjer je funkcija in razčlenitev pripovedovalca natančno določena, so teoretiki v filmski teoriji prišli do razhajanj pri opredelitvi pripovedovalca. Kot pravi Matevž Rudolf so zgodnji teoretiki filmskega pripovedovalca enačili »s kamero ali, natančneje, s »pogledom« kamere.« (Rudolf, 2013, str. 116) Kasneje se je kot pripovedovalec obravnaval režiser oziroma scenarist, saj oba v filmu preko montaže in drugih filmskih postopkov urejata pripovedne elemente. Kot pripovedovalec se je obravnaval tudi posamezen lik v zgodbi, saj prav tako s svojimi dejanji ureja različne elemente v pripovedi. Richard Neupret¹⁸ zapiše, da se je v 80. letih pojavila teorija, da filmski pripovedovalec ni realna oseba temveč pripovedna instanca oziroma abstraktna sila in je kot tak, »razumljen prek znakov pripovedi znotraj teksta igranega filma.« (Neupret v Rugelj 2007c, str. 532) Teoretik David Bordwell meni, da se je v filmu bolj smiselno posvetiti različnim pripovednim postopkom kot iskanju pripovedovalca. Po njegovi teoriji film nima pripovedovalca, ne more pa zanikati neke pripovedne instance. Manfred Jahn¹⁹ to instanco označi kot posrednika, ki ureja vse elemente v zgodbi, tako da sestavi filmsko pripoved. To pripovedno instanco pa ne smemo enačiti z nobeno konkretno osebo, z zgodbenim likom in ne z avtorjem dela. (Rudolf, 2013)

Peter Verstraten (2009) pravi, da je glavna naloga filmskega pripovedovalca po svoje interpretirati, kar je literarni pripovedovalec povedal dobesedno. To lahko stori s prikazovanjem gibajočih se slik, ki jih povezuje z ustreznim zvokom in govorom in tako oblikuje filmsko pripoved. Tako lahko na ravni filmskega pripovedovalca ločimo dva

¹⁸ Richard Neupret je profesor filmskih študij na University of Wisconsin ter avtor dela *The End: Closure and Narration in the Cinema* (1995).

¹⁹ Manfred Jahn (1943) je profesor angleške literature na University of Cologne, ukvarjal se je z narativnimi teorijami, naratologijo v filmu, fokalizacijo, kognitivnimi pristopi k literaturi in drugim.

»pod-pripovedovalca«, kot pravi Verstraten. Prvi je na ravni slike, torej je vizualni, drugi pa na ravni zvoka, torej avditivni. Naloga avditivnega pripovedovalca je kontrolirati govor, dialoge, glasbo in razne druge zvoke. Vizualni pripovedovalec pa je zadolžen za kadre, posnetke, prehode med njimi in vse, kar je v filmu vizualno. Temeljni filmski narator, ki ga lahko enačimo s pripovedno instanco, ima vlogo vzpostavljati razmerje med obema pod-pripovedovalcema, razmerje med sliko in zvokom. Tudi zaradi te specifičnosti filmskega pripovedovalca so pripovedne tehnike in stili v filmu različni od tistih v literaturi.

S filmsko pripovedjo se je ukvarjal tudi Zdenko Vrdlovec v članku *Filmska naratologija* (1989). Vrdlovec pravi, da vsako narativno delo vsebuje dva pola, na eni strani pripovedovani svet, na drugi strani pa pripovedujočo instanco oziroma pripovedovalca. V literaturi je lahko pripovedovalec skrit za enega izmed likov in pušča vtis, da se pripoved pripoveduje sama od sebe, takega imenujemo notranji pripovedovalec. Lahko pa je bolj očiten, zunanji pripovedovalec, kot na primer opazovalec ali prvoosebni pripovedovalec. Filmska naratologija ideje literarnega pripovedovalca ni mogla dobesedno prenesti v film. Najbližje literarnemu pripovedovalcu so filmi s tako imenovanim »off-glasom«, kjer nekdo pripoveduje zgodbo skozi film, v filmu pa vizualno ne nastopa. Filmska naratologija poskuša asimilirati literarnega pripovedovalca s konceptoma okularizacije in fokalizacije. Vrdlovec pravi: »Ta dva koncepta se nanašata na monstracijo in naracijo, vendar v tem smislu, da določata mesto subjektivnosti v eni in drugi oziroma odgovarjata na vprašnji, kdo vidi in kdo pripoveduje.« (Vrdlovec, 1989, str. 31)

»Fokalizacija je vprašanje narativnega gledišča – v bistvu gre za to, ali je žarišče pripovedi zunaj osebe ali v njej.« (Vrdlovec, 1989, str. 31) Pojem fokalizacija je uvedel francoski literarni teoretik Gérard Genette, ker ga je zanimalo, kdo je v določenem delu pripovedovalec in kdo pripovedna oseba, ki preko gledišča določa pripovedno perspektivo. To je poimenoval fokalizacija. (Rudolf, 2013) Po njegovi teoriji poznamo tri tipe fokalizacije, in sicer zunanjo, notranjo in ničelno. Pri zunanji fokalizaciji je pripoved usmerjena le na zunanost pripovednega objekta, pripovedovalčeve misli in čustva gledalca niso razkrita. Gledalec tako lahko zgodbo le opazuje od zunaj in ve manj kot zgodbeni liki. Za razliko od zunanje nam notranja fokalizacija pripoved poda preko gledišča neke določene osebe in tako postane subjektivna, pripovedovalec ve toliko, kolikor ve ta oseba. Notranjo fokalizacijo naprej delimo na fiksno, pri kateri imamo gledišče vedno iste osebe,

spremenljivo, pri kateri gledišče prehaja iz ene osebe na drugo, in pluralno, gledišče prav tako prehaja iz ene osebe na drugo, vendar gre pri tem za različne priče istega dogodka. Tretji tip fokalizacije je ničelna, pri kateri so dogodki pripovedovani iz vsevednega gledišča. Pri tej pripovedi nimamo gledišča neke določene osebe, pripovedovalec pa ve več kot katerikoli zgodbeni lik. Zdenko Vrdlovec v članku *Filmska naratologija* govori še o četrtem načinu fokalizacije, to je spektatorialna ali gledalčeva. Ta omogoča, da gledalec ve več kot pripovedujoča oseba, za kar poskrbi montaža. Tako gledalec na primer vidi, kaj se dogaja za hrbtom pripovedujoče osebe. Taka fokalizacija je možna samo ob ničelni okularizaciji in s temeljnim naratorjem, ki se ne more subjektivizirati. (Vrdlovec, 1989)

Drugi pol naracije je okularizacija, ki jo je uvedel François Jost²⁰. Okularizacija fokalizacijo dopolnjuje in se nanaša na tisto, kar oseba vidi. Jost loči dva tipa okularizacije, notranjo in ničelno. Ko se nam zdi, da je kamera na mestu očesa določenega zgodbenega lika, govorimo o notranji okularizaciji. Če pa gre za nevtralni pogled oziroma »nikogaršnje gledišče«, je to ničelna okularizacija. Notranja okularizacija se deli še naprej na primarno, ko kamera potuje neposredno k osebi zunaj kadra, tu gre lahko za tako imenovan subjektivni traveling ali za pogled skozi ključavnico, okno ali podobno, lahko pa je sekundarna, kadar je pogled zgrajen z montažo, torej imamo kombinacijo kadra z gledajočo osebo in kadra z objektom gledanja. Vrdlovec (1989) omenja še posebno obliko notranje okularizacije, to je halucinirana okularizacija. O njej lahko govorimo, kadar gre za privide, sanje, spomine, kjer je značilna zameglitev pogleda in vdor drugega kadra, ki predstavlja enega od prej omenjenih stanj. Omenja tudi tretji tip okularizacije, to je spektatorialna ali gledalčeva, kadar gre za nevtralen pogled, vendar ne za ničelno okularizacijo. Pri gledalčevi okularizaciji je njen vidik zaznamovan. Gledalec izve podatke, ki jih oseba, ki je za rešetkami, oknom ali podobnim, ne ve. Matevž Rudolf (2013) pravi, da uporaba fokalizacije in okularizacije sovpada tudi z uporabo slogovnih značilnosti. Pri moderni pripovedi pride na primer do mešanja tipov fokalizacije in okularizacije, tradicionalna pripoved pa je bolj linearna in je tako tudi prikazana. Kot bom kasneje razložila, je tako tudi v *Petelinjem zajtrku*.

Kavčič in Vrdlovec v *Filmskem leksikonu* pravita: »Vsaka pripoved sestoji iz zgodbe in načina, kako je pripovedovana. Eno in isto zgodbo lahko pripovedujeta tako film kot

²⁰ François Jost (1949) je profesor informatike in komunikacije v Parizu; leta 1993 je sodeloval pri raziskavi o pomenu in načinu pripovedovanja na université Paris III.

roman; tako v filmu kot romanu pa je lahko povedana na različne načine; zgodba torej obstaja neodvisno, tako od posameznih umetniških panog (literatura, film, gledališče) kot od svojih pripovednih načinov.« (Kavčič in Vrdlovec, 1999, str. 413) Razlika med literarnim in filmskim naratorjem je prav ta, kot pravita, da filmski narator ne more reči »jaz« oziroma to lahko stori le tako, da se prestavi v vlogo neke osebe. Bistvena razlika med filmsko in literarno pripovedjo je, da lahko v literaturi pripovedovalec prepusti svoje mesto kakšni drugi osebi in ta zasede pripovedovalčevo mesto v celoti. V filmu ima nadomestni pripovedovalec dostop le do verbalne pripovedi, temeljni narator pa ima še vedno pregled nad tem, kako ga bo v pripovedi prikazal, lahko celo pripoveduje o dogodkih, ki jim nadomestni pripovedovalec ni bil priča. (Kavčič in Vrdlovec, 1999) V filmu torej ne moremo govoriti o pripovedovalcu, ki bi sovpadal s funkcijo literarnega pripovedovalca. Govorimo lahko le o tehnikah, ki ustvarjajo podobne učinke kot različni tipi pripovedovalca v literaturi.

8. LIKI IN PRIPOVEDOVALEC V ROMANU IN FILMU *PETELINJI ZAJTRK*

Pri analizi ter primerjavi romana in filma *Petelinji zajtrk* sem se osredotočila predvsem na prenos likov iz romana v film ter na vlogo pripovedovalca v obeh delih. Najprej bom analizirala like, ki nastopajo v romanu *Petelinji zajtrk*, v nadaljevanju pa me bo zanimalo, kako so liki iz romana prenešeni v film in ali je glavni protagonist v romanu tudi v filmu še vedno glavni protagonist ali morebiti njegovo mesto v filmu zasede kakšen drug lik. Obravnavala bom tudi pripovedovalca; prvoosebni pripovedovalcu iz romana bom skušala poiskati ustreznico v filmu. Problema s pripovedovalcem in pripovedjo se bom lotila s pomočjo naratologije, analizirala bom fokalizacijo in okularizacijo v filmu, zanimala pa me bo tudi pripovedna perspektiva.

8.1. Liki v romanu in filmu

Najpomembnejše like v Lainščkovem romanesknem opusu predstavljajo »ljudje z roba – Cigani in pijanske družčine, brezimni vojaki zgodovine in ljubezensko neizživete ženske, brezdomci in vaški revčki [...]«. (Fridl, 2010, str. 121) Tudi *Petelinji zajtrk* glede tega ni nobena izjema. Lep primer je Gajaševa pijanska družčina, ki jo sestavljajo moški liki, ki ne vedo kam z življenjem in njihovo bistvo predstavlja popivanje in igranje kart. Kot ljubezensko neizživeto žensko lahko označimo Bronjo, ki ji primanjkuje moževe ljubezni, zato uteho išče v mlajšem ljubimcu. Alojzija Zupan Sosič v članku *Petelinji zajtrk, knjižna in filmska uspešnica* pravi, da »noben Lainščkov roman prej ni tako popreprostil karakterizacije glavnih junakov [...]«. (Zupan Sosič, 2008, str. 91) Strinjam se s Kristino Janc, ki pravi, da imajo liki »izrazito tipizirane osebnostne značilnosti [...]«. (Janc, 2008, str. 44), tako da lahko hitro ločimo med »dobrimi« in »slabimi«. V *Petelinjem zajtrku* gre torej za črno-belo tehniko slikanja karakterjev, kar roman nagiba v smeri preproste in ne globinske karakterizacije.

Glavni junak romana je prvoosebni pripovedovalec Adi Slavinec, ki ga vsi kličejo Dj. Tako v romanu kot v filmu prepotuje pot klasičnega junaka, ki na začetku nima nič, na koncu pa dobi vse potrebno za srečno življenje. Po izgubi službe ga za vajenca k sebi vzame avtomehanični mojster Gajaš. Dj je sicer sirota, sin samomorilke, vse življenje je živel v raznih zavodih. Zaradi tega od življenja in ljudi ne pričakuje veliko. Pravi: »Sam

sem se namreč, vsaj tako se mi je takrat še zdelo, zmeraj gnetel na robu in dihal v vmesnih prostorih. Bila mi je to že zgodaj v otroštvu pridobljena drža, saj sem bil Dj in razen nekoč babice nisem imel nikogar, ki bi se kakorkoli postavil zame. Še manj, seveda, ki bi mi rekel, da je svet vsaj kdaj tudi zame.« (Lainšček, 1999, str. 18) Med Dj-em in njegovim mentorjem Gajašem se takoj splete neka posebna vez. S tem ko mu Gajaš ponudi delo in streho nad glavo, Dj postane tudi del Gajaševe družčine, ki se vsak večer zbira na dvorišču in svoje težave utaplja v alkoholu. Gajaš Dj-a med drugim poučuje tudi o ženskah: »Boj se takih, ki bi ti dale za cinšpulo ali ansler. [...] Boj se takih, ki počepnejo za šoferšajbo in te pri tem gledajo, kot bi bil vsemogočni. [...] Boj se takih, ki so ti rade samo za tehnični in pa generalko, te so šele prav vražje. [...] Le to si enkrat za zmeraj zapomni: najboljše so, ki delajo karambole, [...].« (Lainšček, 1999, str. 19 – 20) In prav v slednji tip ženske se Dj zaljubi, saj že v naslednjem poglavju na dvorišče pripelje razbit mercedes, iz katerega stopi Bronja. Dj se vanjo zagleda, ne ve pa, da je Bronja žena enega izmed Gajaševih prijateljev. Slednji to zaljubljenost v romanu hitro opazi ter Dj-a opozori. Pravzaprav je Gajaš vseskozi povezan s to ljubeznijo. Ko Dj-a in Bronjo zaloti v njegovi sobi, pristane na to, da obdrži skrivnost zase, Dj-u ponudi celo pištolo, da bi se lahko branil pred Lepcem. Nenazadnje, ko Gajaš ustrelji Lepca, Dj pravi: »Razen tega pa: nisem se mogel znebiti občutka, da je tovariš tokrat streljal tudi namesto mene.« (Lainšček, 1999, str. 230) Dj je v filmu preimenovan v Djura. V njem ne zaseda več mesta pripovedovalca in glavnega protagonista, ampak središčna oseba postane Gajaš. Po karakterju je Djuro tak kot njegova literarna različica, film pa njegovo sicer dokaj pusto in rutinsko življenje oživi z barvitimi ljubezenskimi prizori v naravi, ki pridejo tu bolj do izraza kot v romanu.

Gajaš, avtomehanični mojster, je brez žene in otrok, nadomestek družine mu predstavljata Dj in njegova pivska družčina. Vrdlovec v članku *Petelinji zajtrk v kinu in knjigi* piše: »Gajaš živi sam, vendar se vede kot kralj majhne pivsko-kvartopirske družčine, ki zvečer poseda na njegovem dvorišču.« (Vrdlovec, 2008, str. 99) Na prvi pogled je sicer nekoliko grob, vendar je dobra duša in je pripravljen vsakomur pomagati. Dj-u predstavlja nekakšno očetovsko figuro in ga poleg avtomehaništva poučuje tudi o vseh življenjskih stvareh, najraje o ženskah. Včasih, kadar ga preveč zanese, o sebi govori v tretji osebi: »Nato je le naglo vstal – morda tudi, da bi bil vendarle pripravljen – in dejal: [...] *Ko se boš pa tepel za kruh ali za babo, takrat, vidiš, pa bo Gajaš, če bo le treba, zmeraj še korak pred tabo.*« (Lainšček, 1999, str. 16) Lahko ga označimo za jugonostalgika, meni, da je po

razpadu Jugoslavije šlo vse samo še navzdol. Žensk ne mara preveč in jih ima včasih celo za manjvredne, v njihovi bližini pa hitro ubere druge strune, kot pravi v pogovoru z Bronjo: »*Tako je to z moškimi*, je skomignil, meni pa sploh ni šlo v glavo, da je tako zlahka zatajil svojo poprejšnjo muževnost. A tudi tak je bil Gajaš: včasih je zlahka pihnil na dušo.« (Lainšček, 1999, str. 24) Je velik oboževalec Severine, odkar mu je prijatelj Malačič zapel njeno najnovejšo uspešnico. Vse skupaj se sprevrže že v obsedenost, ko mu Lepec namesto plačila za popravilo avtomobila obljubi, da mu pripelje Severino na večerjo. To tudi res stori, kasneje pa Gajaš izve, da ga je Lepec pretental in mu je pripeljal eno izmed svojih barskih plesalk, ki je Severini le izjemno podobna. Gajaš ob tej novici vzame pištolo in Lepca hladnokrvno ustrelji. Njegova zaljubljenost meji celo na erotomanijo. To je patološki fenomen, ko oseba, ki nekoga obožuje (po navadi kakšno znano osebnost), misli, da ta čuti enako do njega. To opazimo v filmu pri prizoru na Severininem koncertu, ko Gajaš halucinira, kako Severina stopa z odra proti njemu in ga poljubi. »Gajašev odnos do Severine je erotomanski in kot takšen zametek drugega ljubezenskega trikotnika, ki se v nasprotju s prvim sklene z usodnimi posledicami.« (Vrdlovec, 2008, str. 100) V filmu režiser ta lik postavi kot središčno osebo, torej kot glavni lik saj se v filmu vse vrti okoli njega, tudi osrednje prizorišče postane njegova delavnica. V primerjavi z romanom je v filmu bolj poudarjena njegova obsedenost s Severino, pa tudi sicer je Gajaš tisti lik, ki kreira usode vseh drugih. S tem da Lepca ustrelji, poskrbi tudi za to, da je Djuro lahko srečen z Bronjo in posledično za to, da Djuro upravlja z njegovo delavnico in hišo, medtem ko je sam v zaporu.

Bronja je od vseh likov še najmanj natančno karakterizirana. Poleg estradne pevke Severine, ki je prisotna kot hrepenenje, je tudi edini lik ženskega spola. Zupan Sosičeva ugotavlja, da v romanu spremljamo Bronjin »razvoj od skrivnostno izzivalno zastrte fatalke do nekakšne duhovne nimfomanke, ki je moškemu ne uspe zadovoljiti, pa do močne in osvobojene ženske, ki od njega pričakuje predvsem ljubezen.« (Zupan Sosič, 2008, str. 93) Ko jo usoda pripelje v Gajaševo avtomehanično delavnico, kjer spozna Dj-a, daje vtis, da je nedostopna in močna ženska: »Nič manj nestvaren pa ni bil v tem dolgem hipu niti njen obraz nad volanom. Ošinila me je z nekakim dvoumnim mimom, kot bi me bila že od prej poznala, ali pa morda, kot bi me bila pozdravila s šalo, naj vendar pazim, saj me lahko povozi. Nato je ta njen smejav pogled sicer že zašel k mojstru [...].« (Lainšček, 1999, str. 22) Sčasoma, ko se z Dj-em spoznavata, pa vidimo, da je pravzaprav zelo

podrejena možu in da je za to podobo trdne ženske skrita žalostna in nebogljen duša, na trenutke naivna in pretirano romantična: »Čutil sem jo v teh trenutkih v svoji bližini kot drobno, nebogljen, a ob enem uporno dekletce, in to mi je bilo nekaj povsem novega. Vsa tista prepričljiva in polna ženskost, s katero je prihajala na dvorišče, se je torej tu zdaj tako spontano umikala [...].« (Lainšček, 1999, str. 40) Kot sem že omenila, je lik Bronje v romanu najmanj okarakteriziran, tako o njenih motivih in mislih ne izvemo prav dosti. Izkazuje le strah, da bi njen mož izvedel za romanco z Dj-em. V romanu je že od začetka nekoliko bolj vedra in odprta tudi do Dj-a, na primer v poglavju, ko jo odpelje v Avstrijo po zdravlila za prijateljico. V filmu je prikazana nekoliko drugače, rabi več časa, da se Djuru odpre, je tudi nekoliko bolj zrela, v njej ne vidimo več tiste naivnosti in romantičnosti iz romana, ampak zrelejšo žensko, ki se zaveda svojih dejanj in posledic, ki jih ta prinesejo.

Gajaševa družčina je nekakšen skupinski lik v romanu. Lepec je Bronjin mož. Ta predstavlja negativen lik, je »človek s scene« ali z drugimi besedami lokalni mafijec, ki z vzhoda uvaža dekleta v tamkajšnje lokale. Iz njegovega odnosa do tovarišev in tudi do žene lahko razberemo, da iz njega vre nasilje ter želja po avtoriteti. To potrjuje tudi s tem, da Bronjo večkrat pretepe. V filmu je njegova negativnost še bolj poudarjena, celo do te mere, da se nam umor na koncu zdi kot nekakšna kazen za njegova dejanja. Opazila sem tudi to, da lik Lepca v filmu izgleda nekoliko drugače. V romanu je opisan takole: »Daljši temni lasje, ki so mu prekrivali ušesa in silili čez ovratnik, so bili na temenu že vidno redki in so mu le v sprijetih pramenih padali po čelu.« (Lainšček, 1999, str. 27 – 28) V filmu, kjer ga odigra Dario Varga, pa izgleda nekoliko drugače. Je visok, na glavi pa mu raste le malo zelo kratkih las.

Poleg njega so redni gostje Gajaševega omizja še: Batistuta, gimnazijski profesor filozofije, ki ga v filmu nadomesti Jure Cikuta, profesor fizike, Ivan Pavlica, ki je vodja voznega parka v mestni industriji, Viktor Brodnik, zobozdravnik z nadimkom Zobar, in Rajko Malačič, lokalni gostilniški glasbenik. V romanu ima nekoliko večjo vlogo tudi Gajaševa psička, ki se imenuje Lajka po ruski psički, ki je prva poletela v veselje. Pavlica se Gajašu po pretepu na Severininem koncertu maščuje tako, da psičko ubije, kar Gajaša zelo stre. Lajka v filmu nima posebne vloge, preimenovana je v Kepo. Kot je zapisano v spremni besedi k scenariju, je to zgolj zaradi olajševalnih okoliščin, ker je bilo psički v

resnici tako ime. V romanu spremljamo prigode omenjene družčine, te so včasih tudi tragične, na primer Zobarjev samomor, vendar so vse prikazane z neko komično noto. V filmu so družba in njihove dogodivščine prikazane na nekoliko milejši način, s prečiščenim besediščem. Družčina, ki svoje probleme vsak dan utaplja v alkoholu, je prikazana na realističen način in je vir komičnih pripetljajev, posebej tistih, ki sodijo v karakterni komedijo. Režiser Marko Naberšnik pove: »Gajaševa družčina, ki je v romanu deležna večje pozornosti, pa je v filmu le za podporo osrednjim likom. In tudi sicer velja, da mora imeti film čim bolj razumljivo rdečo nit. Zato filmske pripovedi nisem po nepotrebnem obremenjeval s stranskimi zgodbami in osebami.« (Naberšnik, 2013)

Kar zadeva like v filmu, je torej najočitnejša razlika ta, da se je režiser odrekal prvoosebne pripovedovalcu ter namesto glavnega junaka iz romana Dj-a (v filmu imenovan Djuro) v ospredje postavil Gajaša, kar pa ne pomeni, da v filmu ta prevzame tudi vlogo prvoosebne pripovedovalca. Pripoved v filmu postane objektivna, pripovedovana iz nevtralnega gledišča tretjeosebne pripovedne instance. Sicer se osebnost obeh likov ne spremeni, le v zgodbi zasedeta drugo mesto. Režiser je povedal, da se je za to potezo odločil zato, ker je Gajaš tisti, ki s svojim vedenjem najbolj vpliva na potek zgodbe. Karakterji likov v filmu se ne spremenijo; po mojem mnenju je v filmu nekoliko dugače prikazana le Bronja, ki se zaveda posledic svojih dejanj in je bolj zaprta vase. Nekaj manjših razlik pa najdemo tudi med liki Gajaševih prijateljev - na primer spremembe imen.

8.2. Pripovedovalec v romanu in filmu

V romanu *Petelinji zajtrk* imamo prvoosebne pripovedovalca Dj-a. Njegova značilnost je, da pripoveduje v prvi osebi: »Vseh dvainsedemdeset ulic tega mesta sem obhodil to poletje [...].« (Lainšček, 1999, str. 7) Kot pravi Kristina Janc v diplomski nalogi, prvoosebne pripovedovalca v romanu spoznamo »preko njegovega delovanja, obnašanja in izrekanja sodb o drugih literarnih likih.« (Janc, 2008, str. 42) Obenem je Dj tudi glavni junak romana, torej gre tudi za avtodiegetičnega pripovedovalca (Genette, 1972 v Štuhec, 2000) Lahko ga označimo tudi kot personalnega pripovedovalca, saj pripoveduje s stališča neke osebe, pozna samo svoje misli in posreduje lahko le subjektivne poglede. Zgodbo Dj pripoveduje v prvi osebi, s svojega subjektivnega stališča, v romanu pa zasledimo tudi

posamezne dele, ki vsebujejo premi govor. To se zgodi, kadar katera od drugih oseb spregovori, največkrat Gajaš in Bronja, oziroma v dialogih med Dj-em in katerim izmed drugih likov. V romanu so takšni odseki zapisani s poševnim tiskom. Na primer: »*Rada imam dopoldneve v mestu, mi je rekla. Včasih tudi do poldneva hodim, pa čeprav se tukaj človek zmeraj vrača in je vsem že malo čuden. [...] On da bi bil lahko tako zelo ljubosumen? sem se resnično začudil. Zakaj pa ravno on ne?* je prostodušno skomignila.« (Lainšček, 1999, str. 63)

Režiser se je v filmu *Petelinji zajtrk* odpovedal prvoosebne pripovedovalcu in tako dogodki niso več interpretirani skozi Djurove oči, temveč postanejo objektivni. Ker je v filmu Gajaš glavni lik, bi pričakovali, da zgodbo vidimo z njegove perspektive, pa ni vedno tako. Na začetku filma imamo občutek, da stvari vidimo z Djurove perspektive, na primer njegov prihod na avtobusno postajo in potem h Gajašu na dvorišče. Pri teh prizorih se nam dozdeva, da ima kamera mesto v Djurovem očesu. Potem, ko v vidno polje stopi še Gajaš, pa se izmenjujejo kadri, v katerih vidimo Djura, torej zremo na dogodke iz druge perspektive, ki ni Djurova, in kadri, ob katerih se nam zopet dozdeva, da gledamo z njegove perspektive. Film vsebuje tudi kadre, pri katerih se nam zdi, da je kamera na mestu Gajaševega očesa. To je najbolj očitno pri prizoru na Severininem koncertu, kjer Gajaš halucinira in vidi Severino stopiti z odra in korakati proti njemu.

V filmu ne moremo govoriti o pripovedovalcu, ki nam pripoveduje zgodbo s svoje perspektive, pripovedovalsko instanco pa raje označimo kot tretjeosebno, ki je pri filmih tudi najpogostejša ter kot avktorialno, saj ima pregled nad vsem dogajanjem. Pri filmu je torej bolj smiselno kot pripovedovalca analizirati način pripovedi. Film skuša lik pripovedovalca asimilirati s konceptoma fokalizacije in okularizacije. Fokalizacija je vprašanje narativnega gledišča, torej ali je središče pripovedi v katerem izmed likov ali ne. Ločimo med zunanjo, notranjo, ničelno in gledalčevo fokalizacijo. Menim, da imamo pri filmu *Petelinji zajtrk* ničelno fokalizacijo, ker nimamo gledišča nobene prikazovane osebe. Po drugi strani bi lahko trdili, da gre za spremenljivo notranjo fokalizacijo, ker imamo občasno občutek, da gledamo z Djurove perspektive, nato pa z Gajaševe, vendar je veliko prizorov, ko ne gledamo s perspektive nobenega izmed dveh omenjenih likov in imamo občutek, da obstaja neka višja, »vsevedna« raven, s katere gledamo na zgodbo. Okularizacija se nanaša na tisto, kar oseba vidi. Poznamo notranjo, ničelno in gledalčevo

okularizacijo. Ponovno bi lahko trdili, da gre tudi tukaj za notranjo okularizacijo. Vendar niso vsi kadri taki, da bi lahko imeli občutek, da je kamera na očesu katere izmed oseb, ki nastopajo v zgodbi, zato lahko trdim, da je tudi okularizacija ničelna, saj gre za nevtralen pogled na dogajanje.

Ker v filmu *Djuro* ni več prvoosebni pripovedovalec, tudi na dogodke ne gledamo več z njegove perspektive, torej niso več subjektivni v smislu izpostavljanja gledišča ene same literarne osebe, v filmu dogodki dobijo bolj objektivno obeležje. Kot pravi Vrdlovec v članku *Petelinji zajtrk v kinu in knjigi*, so dogodki v romanu produkt avtorjeve naracije, v filmu pa scenarista in režiserja. Dogodke v filmu gledamo, kakor jih vidi oziroma posname kamera, torej z režiserjeve perspektive, ki je sicer tudi subjektivna, vendar v svetu, ki stoji samostojno od sveta filmskih protagonistov. Perspektivo torej lahko označimo tudi kot nevtralno, saj nimamo gledišča nobenega izmed filmskih likov. Pripoved je linearna, brez časovnih preskokov, kar je po navadi značilno za klasično pripovedno strukturo. Marko Naberšnik je razložil, da »vloge pripovedovalca v prvi osebi v filmu ne prevzame nihče. V filmu *Petelinji zajtrk* je prvoosebna pripoved preprosto črtana in jo nadomesti klasični način filmske pripovedi – linearno pripovedovanje, brez skokov v času.« (Naberšnik, 2013) V filmu *Petelinji zajtrk* torej ne moremo govoriti o prvoosebnem pripovedovalcu kakor v romanu, ampak o tretjeosebni pripovedni instanci in linearnem pripovedovanju. Celotna filmska zgodba, oziroma predstavitev zgodbe ali umetniško oblikovana fabula²¹, ki tako postane siže,²² je seveda plod vizije filmske ekipe.

²¹ Fabula je »oznaka za cloten sklop dogodkov, pripetljajev, dogajanj, ki jih zajema epska ali dramska umetnina.« (Kos in sod., 2007, str. 102) Fabula in siže sta temeljna termina ruskega formalizma.

²² Siže je »v ruskem formalizmu in teorijah pripovedi ravnina, na kateri se naravno časovno zaporedje dogodkov, predstavljeno v fabuli, preuredi z literarnimi postopki in v skladu z estetskimi cilji.« (Kos in sod., 2007, str. 393)

9. VSEBINA, TEMATIKA, MOTIVIKA, KOMPOZICIJA – Odstopanja in podobnosti med romanom in filmom *Petelinji zajtrk*

V tem poglavju bom podrobneje analizirala roman in film *Petelinji zajtrk*, predvsem me bo zanimalo, kakšna so pri filmu odstopanja od literarnega izvornika na ravni vsebine, tematike in motivov, kraja in časa dogajanja ter kompozicije. Najprej se bom posvetila vsebinskim razlikam, primerjala bom zgodbo iz romana in filma. Nadaljevala bom s tematiko in motiviko ter s krajem in časom dogajanja. Nazadnje pa si bom ogledala še kompozicijo; zanimala me bo struktura romana in filma ter kako vsebinsko premico roman deli na poglavja, film pa na daljše ali krajše enote, ki so bodisi daljši kadri, sekvence ali skupki sekvenc.

9.1. Vsebinske razlike

Film *Petelinji zajtrk* sicer sledi zgodbi iz romana, vendar je ne prenese dobesedno na filmsko platno. Režiser jo interpretira po svoje, vendar pa so odstopanja majhna in za zgodbo nepomembna. Prva razlika, ki se jo opazi že na prvi pogled, je ta, da se glavni protagonist v romanu imenuje Dj, v filmu pa ga imenujejo Djuro in kot sem že prej omenila, ni več glavni lik, njegovo mesto zasede Gajaš. Druga očitna razlika je Severinina pesem. V romanu je to pesem z naslovom *Raste trava zelena*, v filmu pa *Gardelin*, ki je bila napisana posebej zanj. Premakne se tudi kraj dogajanja, in sicer iz Prekmurja na Štajersko. Vsebinsko se sicer roman in film bistveno ne razlikujeta, kljub temu da najdemo kar veliko manjših razlik. Nekatera poglavja iz romana v filmu manjkajo in tudi obratno, nekateri prizori so v filmu dodani. Film je medij, ki je časovno veliko bolj omejen kot literarno delo, zato se mora izogniti vsem podrobnostim iz romana. V filmu so zato izpuščeni dogodki, ki nas zanesejo izven toka dogajanja. To so na primer nesporazumi med Gajašem in Pavlico (poglavja 16, 69 in 72), Lepčeve dogodivščine in njegovi posli (poglavja 30, 40 in 76), nekatera popivanja Gajaševe družčine (poglavja 47, 54 in 67) in njihovi socialni problemi (poglavji 38 in 73). (Rudolf, 2013) Menim, da je za film nujno, da nekatere dogodke iz romana izpusti. Režiser je s tem poskrbel, da imamo prečiščeno glavno zgodbo brez nepotrebnih dogodkov, ki bi le preusmerjali pozornost. Že začetek filma se nekoliko razlikuje od romana, saj se le-ta začne, ko se Dj po dolgem iskanju službe nazadnje napoti še v Gajaševo delavnico, film pa zgodbo začne že malo prej, ko

Djuro izgubi staro službo in ga delodajalec napoti k mojstru Gajašu. Na začetku je torej dodanih nekaj prizorov. V romanu se pisatelj bolj posveti Dj-u, ki ima tudi vlogo prvoosebnega pripovedovalca, saj v tretjem poglavju spregovori o sebi, svojih starših in otroštvu, česar v filmu ne zasledimo. V filmu o Djurovi preteklosti ne vemo veliko. Čeprav je v romanu prvoosebni pripovedovalec in glavni protagonist, ga je režiser v filmu postavil nekoliko na stranski tir in v ospredje bolj potisnil Gajaša. Naberšnik je povedal: »Za gledalca je lažje, če ima en osrednji lik, katerega zgodbo spremlja. Zraven so seveda še mnoge stranske zgodbe, a glavna zgodba v filmu je res spletena okoli Gajaša. Kdo je glavni junak, je pri pisanju scenarija eno izmed mnogih vprašanj, ki si jih scenarist zastavi. In moj odgovor se je glasil – Gajaš. Zato sem temu ostal zvest vse do konca. Je pa ljubezenska tematika ostala poglavitna rdeča nit atmosfere v filmu, tega nisem spreminjal. Imamo namreč Gajaševo zaljubljenost, ki jo goji do Severine, na drugi strani pa ljubezenski trikotnik med Lepcem, Bronjo in Djuro. Film je torej še vedno ljubezenski, glavni junak pa je Gajaš. Gajaš je namreč tisti, ki s svojim vedenjem najbolj vpliva na potek zgodbe.« (Naberšnik, 2013) V romanu Dj najprej spozna Bronjo in šele nato vse Gajaševe prijatelje, v filmu pa že tisti večer, ko pride h Gajašu za vajuca, spozna njegovo družino; tudi to priča o tem, da je v filmu Gajaševa zgodba nekoliko v ospredju. V romanu Gajaš takoj opazi, da je Bronja Dj-u všeč in tudi bralec brž zazna ljubezen med njima, tako je že v sedmem poglavju: »*Poslušaj, uš!* mi je kasneje v bifeju pritajeno dejal mojster. *Pred Lepčevo ženo si boš pač odslej natikal zaščitna očala, ali pa ti bom oči kratko in gladko prepikal s švas aparatom.*« (Lainšček, 1999, str. 25) V filmu nimamo občutka, da bi Gajaš kaj sumil o zaljubljenosti, gledalec pa lahko hitro opazi Djurovo naklonjenost do Bronje, te ona sprva ne vrača. V poglavju, v katerem Dj odpelje Bronjo v Avstrijo po opravkih, saj je njen avtomobil še vedno v popravilu pri Gajašu, sem opazila, da je Bronja veliko bolj sproščena in že lahko predvidevamo, da se bo med njima nekaj spletlo. V prizoru v filmu je Bronja slabe volje in zaprta vase. Naslednja razlika je praznovanje rojstega dne enega izmed Gajaševih prijateljev, česar v romanu ni. Ta kader se iz praznovanja in popivanja razvije v ljubezenski prizor in je še en dokaz, kako se zgodbe prepletajo. Ko je zabava na vrhuncu, Malačič, ki na zabavi prepeva, zaigra ljubezensko melodijo, Severinino skladbo *Gardelin*. Vsi zaljubljeni pari gredo na plesišče, kamera pa potuje k Bronji in Djuru, ki se spogledujeta preko miz. Ta prizor se prelevi v enega izmed lepših in najbolj prepoznavnih ljubezenskih prizorov. Bronja in Djuro se ljubita na polju

med kopicami sena, kar se zaključi s čudovitim sončnim zahodom. Ljubezenskih prizorov je sicer v filmu manj kot v romanu, so pa zelo slikoviti, s prelepimi podobami narave.

V filmu so izpuščene tudi nekatere zgodbe stranskih likov. Kot pravi režiser Naberšnik, »so v filmu izpuščene osebne zgodbe skoraj vseh stranskih likov in so bolj podrobno predstavljene le tiste osrednje (Gajaš, Djuro, Lepec in Bronja). Gajaševa družina, ki je v romanu deležna večje pozornosti, pa je v filmu le za podporo osrednjim likom. In tudi sicer velja, da mora imeti film čim bolj razumljivo rdečo nit. Zato filmske pripovedi nisem po nepotrebem obremenjeval s stranskimi zgodbami in osebami.« (Naberšnik, 2013) Tako na primer v romanu Batistuto ljubica vrže na cesto in ta pride živeti h Gajašu oziroma postane Dj-ev sostanovalec, kmalu mu sledi še Malačič. V filmu tega ne zasledimo, Batistuta je v romanu profesor filozofije, v filmu pa je preimenovan v Cikuto, ki je profesor fizike in zaradi stroge žene žalost ves čas utaplja v alkoholu. V romanu je tudi nekaj poglavji, ki se tičejo Lepca in njegovih dogodivščin, kar je v filmu izpuščeno. Po mojem mnenju taki izpusti ne slabijo filmske zgodbe, ampak jo naredijo jasnejšo, saj brez nepotrebnih vložnih zgodb lažje sledimo glavni.

Film zgodbo iz romana nadgradi s preprirom med Bronjo in Djurom. Po enem izmed njunih srečanj v Bronjinem stanovanju Lepec opazi vžigalnik, ki ni njegov. To potrdi njegov sum, da se Bronja videva z drugim. Ko se z Djurom naslednjič le za kratek čas srečata, ima Bronja obraz prekrit z modricami. Zaljubljenca se, vsa premočena od dežja, pogovarjata v avtomobilu. Bronja Djuru pove, da Lepec nekaj sumi in da se nekaj časa ne moreta videvati. To Djura prizadene, Bronja ga prosi za malo razumevanja, saj je vendar poročena, Djuro pa ji odgovori, da bi na to lahko prej pomislila. Bronja mu prisoli klofuto, Djuro pa jo nažene iz avtomobila in tako se jezna razideta.

Kar nekaj razlik je tudi med poglavji in prizori, ki prikazujejo Gajaša in njegovo obsedenost s Severino. V romanu se na Severininem koncertu Gajaš in Pavlica stepeta, ta se Gajašu maščuje tako, da mu ubije psičko Lajko. V filmu tega ni, čeprav se Pavlica in Gajaš tudi v filmu vseskozi prepirata. Namesto pretepa na koncertu imamo v filmu prizor, ko Severina stopi z odra in gre proti Gajašu ter ga poljubi, kar je seveda le Gajašev privid. Tudi naprej se film bolj vrti okoli te obsedenosti, saj je bolj natančno prikazano, kako Gajaš pričakuje Severino in kako ta oziroma njena dvojnica pride k njemu na večerjo.

Tako kot začetka sta si tudi konca nekoliko različna. Roman ima odprt konec: »Objel sem jo in se z licem dotaknil njenega. Bili so to občutki, ki sva jih seveda zdaj še kako delila. A vendar: boljše kot iskanje izgovorov in lažna tolažba je bilo upanje, da jih bova nekoč le potlačila. Ali pa jih bo pogoltnila ljubezen, ta najina velika nenasitna riba?« (Lainšček, 1999, str. 231) Film konec dramaturško nadgradi in nam nudi razplet s srečnim koncem. Ko literarni Gajaš izve, da ga je Lepec naplahtal in mu podtaknil lažno Severino, se usede v avtomobil in ga poišče. Najde ga v baru, kjer ga hladnokrvno ustrelji. Bronja se čuti kriva za Lepčevo smrt, saj je ona povedala Dj-u za prevaro. V romanu se zgodba zaključi le z objemom med Bronjo in Dj-em, ni nam jasna njuna prihodnost. Filmski Gajaš izve za prevaro čez nekaj dni, ko mu vse skupaj razjasni Djuro. Takoj za tem se na dvorišče pripelje Lepec, Gajaš ga najprej opozori, naj odide, ker pri njem ni več dobrodošel, Lepec ga ne jemlje resno in se usede k Djuru ter si prižge cigareto. Takrat na Djurovem zapestju opazi Bronjino verižico, Djura zgrabi, v istem trenutku pride Gajaš s pištolo in Lepca ustrelji. Gajaš konča v zaporu, film pa nadaljuje zgodbo tam, kjer jo roman konča, in se zaključi s prizorom, v katerem Djuro obišče Gajaša v zaporu, kjer mu ta da še zadnje napotke za srečno življenje. Med Gajaševim monologom gledamo prizor, v katerem Djuro nadaljuje z delom v Gajaševi delavnici, z Bronjo in njeno hčerko pa srečno živita v njegovi hiši. Tako imamo kljub tragičnemu umoru Lepca in posledično Gajaševi zaporni kazni srečen konec – vendar z nekoliko grenkim priokusom. Kljub temu, da je glavni junak filma Gajaš, srečen konec doživi klasični filmski junak, Djuro, ki v tudi v filmu prehodi pot od reveža do uspešnega in srečenega človeka, ki najprej nima ničesar, s trdim in poštenim delom ter s pomočjo spleta okoliščin pa na koncu pridobi vse: delo, dom in ljubezen.

Tabela 2: Povzetek posameznih poglavij v romanu in njihov prenos v filmsko adaptacijo.

Označeni so tisti elementi, ki so v romanu oziroma filmu dodani ali izpuščeni.

Povzeto po delu Matevža Rudolfa: *Ko beseda podoba najde*.

ROMAN	FILM
1. Dj išče službo, nazadnje poizkusi srečo še pri mojstru Gajašu.	Djuro izgubi službo v avtomehanični delavnici, šef ga napoti h Gajašu.
2. Gajaš Dj-u ponudi službo in streho nad glavo. Razlaga mu o starih časih, Rusiji in psički Lajki, ki je poletela v vesolje.	Podobno kot v romanu, le da Gajaš razlaga o nekdanji Jugoslaviji.
3. Dj govori o sebi, svojem rojstvu, otroštvu.	V filmu se pojavi kasneje.
4. Gajaš nostalgичno pripoveduje o Jugoslaviji. Dj-a po prvem delavnem dnevu pelje v gostilno.	Djuro se naseli v novi sobi v Gajaševi hiši. Ponoči ne more spati zaradi glasne družčine. Zjutraj najprej spozna Zobarja, gresta v gostilno, kjer srečata še Malačiča.
5. Gajaš Dj-a podučí o ženskah.	Kot v romanu.
6. Bronja pripelje v delavnico razbit avtomobil. Dj se vanjo zagleda.	Kot v romanu.
7. Gajaš to zagledanost opazi in opozori Dj-a, da je Bronja Lepčeva žena.	Izpuščeno.
8. Dj spozna Gajaševo družčino. Podroben opis Lepca.	Kot v romanu, le da je predstavljena vsa družčina.
9. Gajaš Dj-u pove zgodbo o Bronji in Lepcu.	Izpuščeno.
10. Podroben opis še ostalih članov Gajaševe družčine.	V filmu že prej. Prišlo je do manjših sprememb pri likih.
11. Bronja prosi Dj-a, da jo odpelje v Avstrijo po zdravila.	Kot v romanu.
12. Peljeta se v Avstrijo. Bronja je bolj prijazna, zgovorna, med njima že začutimo iskrico.	Peljeta se v Avstijo. Bronja je slabe volje, ne govori preveč, deluje nekoliko vzvišeno.

13. V Avstriji gresta na kavo.	Izpuščeno.
14. Lepec prinese rezervne dele za Bronjin avto. Gajaš se popravila noče lotiti, dokler mu Lepec ne poplača dolga.	Bronja in Lepec prineseta rezervne dele za njen avto. Gajaš zahteva avans za popravilo. Djuro sedi v Bronjinem avtu in ga občuduje, zaznamo, da je zaljubljen vanjo.
15. Družčina je zbrana pri Gajašu, pijejo vino in pečejo ovco. Gajaš in Pavlica se spreta glede ovce.	Kot v romanu. Gajaš in Pavlica se spreta glede kart.
16. Pavlica mora podpisati izjavo, da se je pred jeznim Gajašem »posral v hlače«.	Izpuščeno.
17. Malačič zaigra Severinino pesem <i>Raste trava zelena</i> , ki Gajaša zelo navduši.	Kot v romanu, le da Malačič zapoje Severinino pesem <i>Gardelin</i> .
18. Od pijanosti vsi zaspijo na dvorišču. Ko se Gajaš zjutraj zbudi, pošlje Dj-a po Severinine kasete.	Kot v romanu.
19. Dj kupi kasete, v mestu po naključju sreča Bronjo.	Kot v romanu. Srečata tudi Cikuto.
20. Naslednji dan se »po naključju« zopet srečata na istem mestu.	Izpuščeno. Zgodba o jugoslovanski pevki.
21. Dj in Bronja se sprehajata. Bronja se dotakne Dj-eve roke.	Kot v romanu.
22. Gajaš posluša Severinine kasete, Dj-u pripoveduje, kako ga je nekoč poljubila slavna jugoslovanska pevka.	Izpuščeno, zgodba o jugoslovanski pevki se pojavi že prej.
23. Lepec pove Gajašu, da pozna Severino.	Pavlica praznuje rojstni dan. Lepec pove Gajašu, da pozna Severino. Djuro in Bronja se spogledujeta preko miz, to se prelevi v ljubezenski prizor na polju med kopicami sena (v romanu kasneje – 26. poglavje).
24. Gajaš se loti popravila Bronjinega avtomobila.	V filmu kasneje.
25. Bronja telefonira Dj-u v delavnico in ga povabi na pijačo.	Izpuščeno.

26. Bronja poljubi Dj-a.	Izpuščeno.
27. Bronja in Dj se ljubita na travniku.	V filmu že prej.
28. Ponoči se razideta, Bronja se boji, da bo Lepec videl, kako se ponoči vrača domov.	Kot v romanu.
29. Dj se ponoči vrne v delavnico, kjer izve, da je imel Lepec prometno nesrečo.	Kot v romanu. Djuro se sreča z Bronjo in njeno hčerko Saro v slaščičarni.
30. Lepec pride iz bolnišnice, temu družčina nazdravi. Lepec pove zgodbo iz svojega lokala.	Kot v romanu, izpuščena je Lepčeva zgodba iz lokala.
31. Dj dobi Bronjin telegram, da se dobita v stanovanju njene prijateljice. Poglavlje je v drugi izdaji romana izpuščeno.	V filmu kasneje.
32. Srečata se v stanovanju Bronjine prijateljice.	V filmu kasneje.
33. Dj in Bronja se pogovarjata o njunem odnosu.	Izpuščeno.
34. Dj pove Bronji, da mu lahko zaupa.	Izpuščeno.
35. Dj in Bronja se ljubita.	Izpuščeno.
36. Dj zaupa Gajašu, da je zaljubljen (ne pove v koga), Gajaš je nad tem razočaran.	Izpuščeno.
37. Batistuto ljubica vrže iz stanovanja.	Izpuščeno.
38. Batistuta se preseli h Gajašu in postane Dj-ev cimer.	Izpuščeno.
39. Dj spozna Bronjinega sina Inga.	V filmu že prej spozna Bronjino hčerko Saro.
40. Lepec si od Malačiča želi »sposoditi« harmoniko, ki je seveda ne bi več vrnil. Dj želi to preprečiti.	Izpuščeno.
41. Dj in Batistuta se pogovarjata o Lepčevi poštenosti in želita o tem obvestiti Malačiča.	Izpuščeno.
42. Malačič izve za Lepčeve namere, a mu harmoniko vseeno »posodi«.	Izpuščeno.

43. Lepec v svojem baru plača družini pijačo.	Kot v romanu.
44. Pridejo striptizete, vendar jih Lepec prijateljem noče plačati.	Kot v romanu, Zobar in Pavlica si plačata striptizeto, Gajaš pa se z Lepcem pogodi glede plačila za avtomobil.
45. Bronja Dj-u pove zgodbo o sebi in Lepcu.	Djuro dobi Bronjin telegram, da se dobita v stanovanju njene prijateljice. Djuro pove o svojem otroštvu, Bronja pa mu zaupa, da jemlje pomirjevala (v romanu se vse to zgodi že prej – 30. in 31. poglavje).
46. Gajaš je jezen na Lepca, ker mu ni plačal striptizete, zato mu noče popraviti avtomobila.	Izpuščeno.
47. Družba pri Gajašu pametuje, kako bi lahko iznašli zdravilo za mačka.	Izpuščeno.
48. Lepec pove, da bo imela v mestu Severina koncert. Gajaš ga prosi za vstopnice in takoj začne s popravilom avtomobila.	Kot v romanu.
49. Gajaš in Lepec gresta na Madžarsko po rezervne dele. Bronja pride k Dj-u, Gajaš se predčasno vrne.	Kot v romanu.
50. Gajaš zasači Dj-a in Bronjo.	Kot v romanu.
51. Gajaš je zelo jezen na Dj-a, da ga ni ubogal glede tega, da mora pustiti Bronjo pri miru. Opozori ga, kaj vse lahko stori Lepec, če izve.	Kot v romanu.
52. Družčina izve, da je Zobar posilil striptizeto. Zobarja in Lepca zaradi tega zaprejo.	Kot v romanu.
53. Bronja pove Dj-u, da je od Lepca prejela pismo iz zapora, naj ne misli, da bo tam za vedno ostal.	Izpuščeno.

54. Družčina popiva in debatira o Zobarju, ki so ga že izpustili iz zapora.	Zobar se pripelje k Gajašu, ta ga spodi.
55. Zobar se hoče braniti pred družčino, vendar ga nihče noče poslušati.	Izpuščeno.
56. Zobar se ustrelil, še prej pa napiše oporoko, s katero vse imetje zapusti striptizeti, ki jo je posilil, to novico prinese Pavlica.	Zobar po posilstvu striptizete naredi samomor s plinom, najde ga poštar.
57. Družčina je na Zobarja sicer jezna, vendar mu kljub temu prižgejo svečo.	Kot v romanu.
58. Družčina se pripravlja na Zobarjev pogreb.	Izpuščeno.
59. Pogreb zamudijo, na grob mu položijo venec in zaigrajo internacionalo.	Družčina položi venec na Zobarjev grob.
60. Bronja povabi Dj-a k sebi domov.	Kot v romanu.
61. Pokaže mu svoj mesečev kamen.	Izpuščeno.
62. Dj in Bronja se ljubita.	Izpuščeno.
63. Dj v Bronjinem bogatem domu začne razmišljati o svoji revščini. Zjutraj se odpravi domov.	Izpuščeno.
64. Lepec posumi, da ima Bronja ljubimca, kar pove tudi Gajašu.	Kot v romanu, Lepec prinese Gajašu karte za koncert.
65. Gajaš da Dj-u pištolo, da se bo lahko branil pred Lepcem - Dj vzame pištolo.	Kot v romanu, vendar Djuro pištole ne vzame.
66. Dj opazi, da je Lepec Bronjo pretepel. Ljubita se.	V filmu kasneje.
67. Družčina proslavlja Lepčevo izpustitev iz zapora.	Izpuščeno.
68. Lepec sporoči Gajašu, da bo imela Severina koncert v mestu.	V filmu že prej.
69. Severinin koncert, Pavlica in Gajaš se stepeta, ker Pavlica ni preveč navdušen nad Severino.	Severinin koncert, Severina stopi z odra in poljubi Gajaša (Gajašev privid).

70. Gajaš razglasi Dj-a za svojega sina, ker mu je pomagal pri pretepu.	Izpuščeno.
71. Gajaš prosi Lepca za Severinin podpis.	Izpuščeno.
72. Gajaš najde doma mrtvo psičko Lajko, ki naj bi jo Pavlica ubil iz maščevanja. Z Dj-em jo pokopljeta in Pavlici na vrata pribijeta priznanje »da se je usral«.	Izpuščeno.
73. H Gajašu se preseli še Malačič in tako Dj dobi še drugega cimra.	Izpuščeno.
74. Bronja pove Dj-u, da ne more več tako živeti.	Djuro je opazil, da je Lepec zopet pretepel Bronjo. Bronja pove Djuru, da se nekaj časa ne moreta videti, zato se spreta.
75. Dj in Bronja se zopet dobita pri Bronjini prijateljici.	Izpuščeno.
76. Lepec razmišlja o tem, da bi odprl velik nočni lokal. Bronja obupuje in se boji, da bi Lepec izvedel za Dj-a.	Izpuščeno.
77. Lepec namesto denarja za popravilo avtomobila Gajašu ponudi noč s Severino. Gajaš ponudbo sprejme.	Kot v romanu, le da Lepec Gajašu da še nekaj denarja.
78. Dj in Bronja si v hotelu najameta sobo, kjer se ljubita.	Izpuščeno.
79. Gajaš in njegova družčina obnavljajo hišo in garažo zaradi Severininega obiska.	Kot v romanu.
80. Gajaš pred prihodom Severine nažene vse sostanovalce od doma.	Izpuščeno.
81. Bronja v javnosti poljubi Dj-a, tako mu sporoči, da se je odločila zanj.	Izpuščeno. Bronja in Djuro se pobotata in ljubita, Bronja mu v znak ljubezni podari svojo verižico.
82. Družčina zjutraj v gostilni praznuje Gajašev petelinji zajtrk s Severino.	Lepec pripelje Gajašu Severino. Zjutraj Gajaš pove, da je doživel petelinji zajtrk.

83. Dj pove Gajašu, da ga je Lepec prelisil in mu pripeljal eno od svojih deklet, ki je Severini le zelo podobna. Gajaš vzame pištolo in se odpelje z dvorišča.	Kot v romanu, le da Gajaš ostane doma.
84. Gajaš v gostilni hladnokrvno ustrelil Lepca.	K Gajašu pride Lepec in prizna, da se je iz njega ponorčeval. Gajaš ga nažene z dvorišča. Lepec na Djurovi roki opazi Bronjino verižico ter spozna, da je on Bronjin ljubimec. Gajaš pride s pištolo in ustrelil Lepca.
85. Bronja pove Dj-u, da se čuti krivo za Lepčev smrt. Objameta se. Konec je nejasen, ne vemo, ali bosta Dj in Bronja skupaj ali ne.	Lepčev pogreb. Djuro obišče Gajaša v zaporu, ta mu naroči, naj pazi na hišo in delavnico. Obenem gledamo prizor, v katerem so Djuro, Bronja in njena hči srečni skupaj.

9.2. Tematika in motivika

Že z besedami na začetku romana nas avtor seznanja s tematiko, ki bo rdeča nit celotnega dela: »Ljubezen, ta nenasitna riba, ki sva jo sprva še lahko hranila z drobtinami, je bila že velikanka in je terjala svoje.« (Lainšček, 1999) *Petelinji zajtrk* je torej predvsem ljubezenski roman. Tako ga opredeli tudi Kristina Janc v svojem diplomskem delu: »Lainšček je roman opredelil kot ljubezensko zgodbo z izrazitim predmestnim socialnim okvirjem.« (Janc, 2008, str. 44) Tudi sama menim, da je ljubezen med Bronjo in Dj-em je v romanu osrednja tema, predmestni socialni okvir pa prikazujejo ostali stranski liki, kamor spadajo Gajaš in vsi njegovi prijatelji. Najočitnejše je tematika ljubezni prisotna v zgodbi Dj-a in Bronje. Kot nasprotje se tematika ljubezni pojavlja tudi pri družini, ki se zbira pri Gajašu, vendar je ta ljubezen bodisi v obliki neizživetih fantazij bodisi kot ljubezensko razočaranje. Sem lahko uvrstimo Gajaševo zaljubljenost v Severino ter razne teorije o zapeljevanju žensk, ki si jih zamišlja Gajaševa družina.

Lahko bi rekli, da je zgodba sestavljena iz treh delov, in sicer iz ljubezenskega trikotnika med Dj-em, Bronjo in Lepcem, Gajaševga oboževanja Severine ter dogodivščin

pivsko-kvartopirske družčine. Tematika v filmu ostaja enaka kot v romanu. Po mnenju režiserja Naberšnika, »imamo namreč Gajaševo zaljubljenost, ki jo goji do Severine, na drugi strani pa ljubezenski trikotnik med Lepcem, Bronjo in Djurom.« (Naberšnik, 2013) Po mojem mnenju imamo v romanu in v filmu enake motive in med njimi prihaja le do manjših odstopanj. Pri obeh imamo motiv ljubezenskega trikotnika med Lepcem, Bronjo in Djurom ter predmestni socialni okvir, ki je bolj poudarjen v filmu, kjer je Gajaš osrednji lik. V filmu je bolj kot v romanu poudarjena še Gajaševa zaljubljenost v Severino, kar lahko označimo za motiv patološke navezanosti, ki meji na fantazijo. V obeh delih se družba na čelu z Gajašem odpravi na Severinin koncert, razlika je v tem, kako se ta koncert na koncu razplete oziroma v kaj se razvije. V romanu se konča s pretepom med Gajašem in Pavlico, čemur sledijo še druge prigode. Film pa se, kot sem že omenila, bolj osredotoči na zaljubljenost in se koncert konča z Gajaševo halucinacijo, kako Severina stopa z odra proti njemu in ga poljubi.

9.3. Kraj in čas dogajanja

Čas dogajanja je enak v romanu in filmu. Zgodba je postavljena v čas po osamosvojitvi Slovenije, ko se ljudje še spominjajo življenja v nekdanji Jugoslaviji. Tako na začetku filma Gajaš razpravlja o tem, kako lepo je bilo življenje v času Tita, v filmu na tem mestu sicer razpravlja o Rusiji in poletih v vesolje, kar se navezuje na psičko Lajko, ki ima v romanu večji pomen kot v filmu. Malo kasneje pa razpravlja tudi o nekdanji Jugoslaviji: »Saj če je prišel Gajaš dol – šel pa je, bogmeda, kar – so v Tasu zmeraj ustavljali stroje. Potem pa kafiča, ratluk, baklava. Potem pa: varivo, pečenje, sač. Potem pa: muzika, pevaljka, pa do zore. Zmeraj do zore, tovariš, ker to je bila Jugoslavija, ki je edina znala živeti, kot ne bo na tem svetu nihče živel nikoli več.« (Lainšček, 1999, str. 15) Kot izvemo kasneje v romanu, se zgodba dogaja konec poletja oziroma septembra leta 1997. Že na začetku romana Dj pravi: »Vseh dvainsedemdeset ulic tega mesta sem obhodil to poletje [...].« (Lainšček, 1999, str. 7) Nekoliko kasneje pa je omenjen točen datum, in sicer 5. 9. 1997, v eni izmed mnogih dogodivščin Gajaševe družčine, ko Pavlico prisilijo napisati izjavo: »Jaz, Pavel Ščavničar, imenovan tudi Pavlica, izjavljam, da sem se dne 5. 9. 1997 [...].« (Lainšček, 1999, str. 53) V filmu nisem opazila nobene omembe točnega datuma oziroma letnice, je pa dogajanje prav tako postavljeno v poletje oziroma zgodnjo jesen, kar lahko opazimo v prizorih iz narave, na primer suhe kopice sena na polju.

Zagotovo se spremeni kraj dogajanja. V romanu je dogajanje postavljeno v Prekmurje, v okolico Murske Sobote, kjer je lociranih večina Lainščkovih romanov. Osrednjega prizorišča romana ne bi mogli natančno določiti, saj jih je več. Nasprotno pa je filmu osrednje dogajanje postavljeno v Gajaševo mehanično delavnico. Film tudi sicer dogajanje prenese na Štajersko, natančneje v Gornjo Radgono. Režiser Marko Naberšnik to spremembo kraja dogajanja pojasni takole: »Zgodbo sem iz Prekmurja premaknil na Štajersko, in sicer iz dveh razlogov: prvič, ker mi je štajersčina bližja, in drugič, ker lahko v štajersčini igralce lažje vodim.« (Naberšnik, 2008, str. 176) Menim, da je bila sprememba kraja dogajanja v filmu skoraj nujno potrebna, saj bi bil film zaradi posebnosti prekmurskega narečja težje razumljiv širšemu slovenskemu prostoru. Še ena razlika med romanom in filmom je torej tudi v jeziku. Roman je napisan v knjižnem jeziku z izjemo nekaterih žargonskih besed s področja avtomehaništva, ki so prisotne predvsem v Gajaševem govoru, medtem ko je film posnet v štajerskem narečju.

9.4. Kompozicija in vsebinska premica

Roman *Petelinji zajtrk* sestavlja petinosemdeset poglavij, ki se tekoče zvrstijo v pripoved. V knjižni izdaji scenarija pa je sto osem prizorov, vendar glede na to, da to ni bila povsem končna verzija, so v filmu nekateri prizori iz scenarija izpuščeni, nekateri pa dodani. Že Kristina Janc je v svojem diplomskem delu ugotovila, da tako roman kot film *Petelinji zajtrk* z vidika gradnje zgodbe sledita klasični pripovedni strukturi. (Janc, 2008) Več o klasični pripovedni strukturi lahko preberemo v *Knjigi o filmu* urednika Sama Ruglja (2007c). Tam je zapisano, da klasični pripovedni način »predvsem zahteva, da filmski kodi izpeljejo pripoved od začetka do konca in poskrbijo za gladek razplet zgodbe. Pomembno je tudi, da je v pripovedi izmišljenih dogodkov jasna vzročna povezava med njimi. Pripovedni način vključuje tudi pripravo prizorišča verodostojnega umišljenega sveta, v katerem se odvija zgodba. Predvsem pa je treba pripraviti posamezne like, ki so ključnega pomena za klasično pripoved, ter vzpostaviti in ohraniti njihov vpliv na pripovedni postopek.« (Rugelj (ur.), 2007c, str. 46) Klasična pripovedna struktura je sestavljena po vzorcu, ki ga je postavil že Aristotel v svoji *Poetiki*. Najprej se zgodi dogodek, ki poruši obstoječe ravnovesje. Naloga pripovedi je, da to ravnovesje zopet vzpostavi in odpravi zaplet. Elementi v klasični pripovedni strukturi so torej: zaplet – dogodki – razplet – rešitev. Dogodki, ki pripeljejo do končne rešitve, pa si morajo slediti

tako, da je vsak naslednji posledica prejšnjega in se eden na drugega navezujejo. Sosledje dogodkov pa je odvisno od likov, za katere je značilno, da imajo prepoznavne osebnosti, motive in želje. Pomembna je tudi vzpostavitev osrednjega lika, saj prav njegova dejanja na koncu omogočijo končni razplet pripovedi. (Rugelj (ur.), 2007c)

Taki strukturi sledita tudi film in roman *Petelinji zajtrk*. Po vzorcu klasične pripovedne strukture imamo najprej dogodek, ki poruši ravnovesje. Djuro izgubi službo in usoda ga pripelje do Gajaševe mehanične delavnice, kjer postane vajenec ter se zaljubi v Bronjo, ženo Gajaševega prijatelja. Tu se zgodba zaplete, sledijo dogodki, ki povzročijo razplet. Ti si sledijo tako, da je vsak posledica prejšnjega. Lep primer imamo tako v romanu kot v filmu, ko mojster Gajaš Djura pouči o ženskah: »*Le to si enkrat za zmeraj zapomni: najboljše so, ki delajo karambole*, me je podučil z značilno dvignjeno cigareto v ustih. *Karambol prismoji žensko, kot bi udarila strela.* [...]« (Lainšček, 1999, str. 20) Temu pa sledi poglavje oziroma prizor, ko Bronja pripelje v popravilo karamboliran avto, to je tudi trenutek, ko jo Djuro prvič vidi in se vanjo že zaljubi: »Popoldne je potem pripeljala avto, ki ni prav nič moledovala, a ji mojster tudi ni zaračunal. [...] Bila je torej ena tistih, ki delajo karambole.« (Lainšček, 1999, str. 22) Razplet se zgodi, ko po sosledju dogodkov Gajaš ubije Lepca in tako imata ljubimca Djuro in Bronja prosto pot za udejanjenje svoje ljubezni. V filmu to izkoristita in si ustvarita skupno življenje, v romanu imamo bolj nejasen konec, saj ne izvemo, kakšna je odločitev o nadaljnjem življenju. Značilnost klasične pripovedne strukture so tudi liki s prepoznavnimi osebnostnimi značilnostmi. V romanu so vsi liki karakterno natančno opredeljeni, vendar kot sem že omenila, slikani precej črno-belo. Taki so tudi vsi stranski liki, med katerimi je največ Gajaševih prijateljev, nekoliko manj natančno karakterizirana je le Bronja. Prav tako so vsi liki karakterno natančno opredeljeni tudi v filmu. Kakor v romanu, so tudi tukaj slikani črno-belo. V filmu so mogoče malo manj natančno opredeljeni le stranski liki. Tako pridemo še do zadnje značilnosti klasične pripovedne strukture, to je vzpostavitev osrednjega lika, ki omogoči ponovno vzpostavitev ravnovesja ob izteku zgodbe. V filmu je to Gajaš, saj se okoli njega vrti celoten film, prav tako na koncu on poskrbi za razplet, s tem da ubije Lepca. Kristina Janc v svoji diplomski nalogi ugotavlja: »Čeprav je v filmu osrednji lik Gajaš, središče dogajanja njegova delavnica, prehodi pot 'klasičnega filmskega junaka' Djuro, ki je na začetku brez vsega, skozi zgodbo začne dobivati darila (služba, streha nad glavo, Bronja), na koncu pa dobi vse (Bronja, dom, delavnica, družina).« (Janc, 2008, str. 43) Za roman pa

lahko rečemo, da je glavni protagonist Dj, ki je tudi prvoosebni pripovedovalec, čeprav tudi v romanu Gajaš poskrbi za razplet dogodkov z enakim dejanjem kot v filmu. Tudi glede na strukturno premico se roman in film močno ne razlikujeta. Oba sledita približno enaki vsebinski premici. V romanu je sicer več poglavij, ki so v filmu izpuščena, zaradi njih pa se nič drastičnega ne spremeni. Naberšnik to utemelji s tem, da za vse dogodke iz romana v filmu preprosto ni časa in prostora, zato so izpuščene zgodbe stranskih likov. (Naberšnik, 2013)

Če povzamem razlike med romanom in filmom *Petelinji zajtrk*, lahko ugotovim, da film ohranja zgodbo romana, spremeni pa določene detajle. Nekoliko različna sta začetek in konec. Konec je v filmu bolj nedvoumen in srečnejši, Bronja in Djuro zaživita skupaj in Djuro nadaljuje z Gajaševim delom, roman se konča nekoliko nejasno. Po mojem mnenju je največja sprememba ta, da se zamenja glavni junak, Dj-a iz romana v filmu zamenja Gajaš. Na zgodbo ta zamenjava vpliva le v tolikšnji meri, da opazimo kako se film bolj vrti okoli Gajaša in njegovih dogodivšlin ter njegove zaljubljenosti v Severino, roman pa se nekoliko bolj posveča ljubezenskemu trikotniku med Dj-em, Bronjo in Lepcem. V filmu je izpuščenih tudi več zgodb stranskih likov, saj se bolj osredotoča na glavne, torej na Gajaša, Djura, Bronjo in Lepca. Glede tematike se deli ne razlikujeta bistveno, v obeh je glavna tematika ljubezen s predmestnim socialnim okvirjem. Vendar je v romanu nekoliko bolj poudarjena ljubezenska tematika, v filmu pa je v ospredju tudi socialni okvir. Čas dogajanja ostaja enak, zaobjame nekaj let po osamosvojitvi Slovenije; v romanu izvemo, da je to leto 1997. Spremeni se kraj dogajanja, ki se iz Prekmurja premakne na Štajersko v Gornjo Radgono. Tudi glede strukture sta si roman in film zelo podoba, v obeh najdemo klasično pripovedno strukturo, ki sledi vzorcu: zaplet – dogodki – razplet – rešitev.

10. ZAKLJUČEK

Petelinji zajtrk je eden izmed mnogih filmov na Slovenskem, ki so posneti po literarni predlogi. Lahko trdimo, da je najuspešnejši, o čemer priča veliko število gledalcev, kar je film popeljalo na drugo mesto najbolj gledanih slovenskih celovečernih filmov in peto mesto najbolj gledanih filmov v samostojni Sloveniji. Pri pretvorbi iz romana v film, torej iz besede v sliko, se zgodi nekaj sprememb; spremeni se na primer kraj dogajanja, nekateri prizori so v filmu dodani, nekaterih poglavij ni in tudi konec je nekoliko drugačen. Film je medij, ki je časovno veliko bolj omejen kot literarno delo, zato se mora izogniti vsem podrobnostim iz romana.

Pri primerjavi romana in filma *Petelinji zajtrk* je eden izmed ključnih elementov raziskave adaptacija. V diplomski nalogi se je pokazalo, da film po načinu adaptacije sovпада s tipom zveste adaptacije, kar pa ne pomeni, da film slepo sledi zgodbi iz romana, ampak ji sledi okvirno, spreminja pa detajle, ki na samo zgodbo ne vplivajo. To pomeni, da je film sicer preoblikovano delo, ki pa se po izvirniku še vedno zgleduje. Vsebine ne spreminja, tudi tematika ostane enaka, opazimo le manjša odstopanja, ki ne vplivajo na zgodbo. Nekateri kadri so dodani, kot na primer začetek in konec, nekatera poglavja pa so izbrisana. Film izpusti osebne zgodbe stranskih oseb, saj nas lahko zanesejo izven toka dogajanja. Ena večjih sprememb je zamenjava glavnega junaka, v romanu je to prvoosebni pripovedovalec Dj, v filmu glavni junak postane Gajaš, vendar ne prevzame naloge pripovedovalca. Kot pravi režiser filma, se je za to potezo odločil, ker Gajaš najbolj vpliva na potek zgodbe. Lep primer Gajaševega vpliva na zgodbo imamo na koncu, ko ubije Lepca in s tem omogoči Djurotu in Bronji skupno življenje. Premakne se tudi kraj dogajanja, in sicer iz Prekmurja na Štajersko, predvsem zato, ker je štajersko narečje razumljivejše kot prekmurščina. Glede kompozicije tako roman kot film sledita klasični pripovedni strukturi, tudi vsebinska premica je podobna, razlikuje se le v tem, da so v filmu nekatera poglavja izpuščena, nekateri prizori pa dodani. Tudi pri likih ne pride do večjih sprememb, razen pri menjavi glavnega lika. Nekaj manjših razlik sem opazila tudi pri stranskih likih, na primer spremembe imen, karakterizacija likov ostane enaka. Pri primerjavi romana in filma me je najbolj zanimala pretvorba pripovedovalca iz enega v drug medij. V romanu je prisoten prvoosebni personalni pripovedovalec Dj, v filmu pa težko govorimo o pripovedovalcu s takšno funkcijo, kot jo ima v literarnem delu.

Pripovedovalec je v filmu izražen preko koncepta okularizacije in fokalizacije oziroma preko neke pripovedne instance, ki ima v filmu pregled nad celotnim dogajanjem. Pripoved je podana z režiserjeve perspektive, torej gre po eni strani za vdor režiserjeve in scenaristove subjektivnosti, ker pa pri nobenem filmskem liku ne izstopa pripovedna perspektiva, lahko govorimo o bolj ali manj objektivni perspektivi. Kar je v filmu pomembnejše, je pripovedna struktura; ta je tako v filmu kot v romanu linearna, brez preskokov v času.

Pokazalo se je torej, da je film *Petelinji zajtrk* dokaj zvest svojemu izvirniku. Že ob prvem branju romana in gledanju filma je razvidno, da film sledi zgodbi iz romana. Opazila sem le nekaj očitnih razlik, kot so na primer sprememba imena Dj v Djuro, sprememba Severinine pesmi in podobno. Šele pri natančnejšem primerjanju in analizi sem odkrila ostale razlike, kot so izpuščanje nekaterih dogodkov, zamenjava glavnega lika in druge razlike, ki so pri pretvorbi iz verbalnega v vizualni medij neizogibne. Ponavadi dajem prednost literarnemu delu, saj menim, da film ne more prikazati vsega, kar lahko literarno delo z besedami opiše. Tako sem bila nad filmskimi adaptacijami že prebranih del skoraj vedno razočarana. Pri pisanju diplomske naloge pa sem se prvič bolj podrobno ukvarjala s primerjavo literarnega dela in njegove filmske adaptacije. Nad filmom *Petelinji zajtrk* sem navdušena, razlog je mogoče tudi v tem, da sem si najprej ogledala film in šele nato prebrala roman. Pri branju si bralec namreč sam ustvari podobe oseb, krajev in dogodkov, ki se po navadi razlikujejo od režiserjevih, kar nas navadno zmoti. Po ogledanem filmu sem imela pri branju *Petelinjega zajtrka* točno določene predstave oseb, krajev in podobno, tako me lastna interpretacija ni zmotila.

Če bi se morala opredeliti, katero delo mi je bilo bolj všeč, roman ali film, bi izbrala roman. Film ima sicer bolj jasen konec, medtem ko roman pusti konec nekoliko odprt, kar me je malo razočaralo. V romanu pa so vendar prisotne nekatere podrobnosti, ki zgodbo naredijo bolj kompleksno in zanimivejšo. V filmu so izpuščene zgodbe stranskih oseb, nekatere dogodivščine Gajaša in njegovih prijateljev, ki v romanu poskrbijo za komično noto. V filmu je komična plat izražena v manjši meri. Roman me je bolj navdušil tudi zaradi ljubezenske tematike, ki je v romanu bolj v ospredju kot v filmu, tako imamo v romanu tudi več ljubezenskih prizorov. Roman je zanimiv tudi zaradi prvoosebne pripovedne perspektive, kar v Sloveniji sicer ni novost, uporabila sta jo na primer že Ivan

Cankar v romanu *Nina* (1906) ter Ivan Tavčar v *Visoški kroniki* (1919). Najdemo pa jo tudi v sodobnejši slovenski književnosti, na primer v *Nekropoli* (1967) Borisa Pahorja, *Kačji roži* (1994) Alojza Rebule, v romanu *Divje jezero ali življenje in smrt lepe Vide* (1997) Jožeta Felca in drugih. Je pa vsekakor v pripovedništvu nekoliko manj uporabljena kot tretjeosebna perspektiva. Prvoosebna perspektiva daje literarnim delom nekoliko posebno noto. Pripoved je tako bolj avtentična; bralcu da občutek neposrednosti in tako se lažje poistoveti z dogajanjem v literarnem delu.

11. VIRI

Bordwell, David. (2012). *Priprava v igranem filmu*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.

Film-center. *Slovenski filmski center. Javna agencija*. Ogledano: 10.6.2013.
<http://www.film-center.si/index.php?module=fdb&op=film&filmID=3150>

Fridl, Ignacija J. (1999). Iz drobne ribe v pogoltno žival: Feri Lainšček: Petelinji zajtrk. *Literatura*, letn. 11, št. 95/96, str. 189-191.

Fridl, Ignacija J. (2010). Kot bi nam bila pot v resnici dom – romaneskni opus Ferija Lainščka. V Franci Just (ur.) *Po ravnici navzgor*. Murska Sobota: Franc-Franc.

Furlan, Silvan. (1980). Literatura in film. *Ekran: revija za film in televizijo*, letn. 17, št. 7/8, str. 43-45.

Hit poletja. *Wikipedia: Prosta enciklopedija*. Ogledano: 20.11.2012.
http://sl.wikipedia.org/wiki/Hit_poletja

Horvat, Manuela. (2010). *Slovenska filmska uspešnica: primer Petelinjega zajtrka*. Diplomsko delo. Maribor: Fakulteta za elektrotehniko, računalništvo in informatiko.

Janc, Kristina. (2008). *Iz knjige v film: primer Petelinji zajtrk*. Diplomsko delo. Filozofska fakulteta. Oddelek za bibliotekarstvo, informacijsko znanost in knjigarstvo.

Kavčič, B. in Z. Vrdlovec. (1999). *Filmski leksikon*. Ljubljana: Modrijan.

Knjige na trgu. *Bukla*. Ogledano: 10.6.2013.
http://www.bukla.si/?action=knjige&book_id=1994

Koch, Vladimir. (1988). Delež slovenske literature. V Zdenko Vrdlovec (ur.). *40 udarcev, slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949-1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, str. 125-128.

Kos, Janko. (2001). *Literarna teorija*. Ljubljana, DZS.

Kos Janko, Dolinar Darko, Dovič Marijan, Hladnik Milan, Juvan Marko, Koren Evald, Koron Alenka, Kralj Lado, Saksida Igor, Stanovnik Majda, Virk Tomo. (2007). *Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Lainšček, Feri. (1999). *Petelinji zajtrk*. Murska Sobota: Pomurska založba.

Lainšček, Feri. (2013). Izmenjava elektronskih sporočil, 15.5.2013.

Milek, Vesna. (2007). Čas ko je treba znova spregovoriti o vprašanju duše: Feri Lainšček, pisatelj. *Delo: Sobotna priloga*, letn. 49, št. 92, str. 22-24.

Naberšnik, Marko. (2008). *Petelinji zajtrk* [Videoposnetek]. Ljubljana: Ljubljanski kinematografi.

Naberšnik, Marko. (2008). *Petelinji zajtrk: scenarij največjega sodobnega slovenskega filmskega hita*. Ljubljana: UMco.

Naberšnik, Marko. (2013) Izmenjava elektronskih sporočil, 28.1.2013

Petelinji zajtrk. *Wikipedia: Prosta enciklopedija*. Ogledano: 10.6.2013
[http://sl.wikipedia.org/wiki/Petelinji_zajtrk_\(roman\)](http://sl.wikipedia.org/wiki/Petelinji_zajtrk_(roman))

Rudolf, Matevž. (2008). Slovenska literatura in film. *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji : zbornik predavanj / 44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, str. 174-177.

- Rugelj, Samo.** (2006). Med literaturo in filmom: filmske ekranizacije. *Delo*, letn. 48, št. 111 (17. maj 2006), str. 19-20.
- Rugelj, Samo.** (2007b). *Stranpota slovenskega filma: zapisi o kinematografiji 2000-2007*. Ljubljana: UMco.
- Rugelj, Samo (ur.).** (2007c). *Knjiga o filmu*. Ljubljana: UMco: Slovenska kinoteka.
- Rugelj, Samo.** (2009). *Gledalec/bralec: zapisi o filmih in knjigah*. Ljubljana: UMco.
- Rugelj, Samo.** (2010a). Slovenska literatura in film: primer Feri Lainšček. *Pogledi: umetnost, kultura, družba*, letn. 1, št. 6, (16. jun. 2010), str. 7.
- Rugelj, Samo.** (2010b). Feri Lainšček kot prototip sodobnega slovenskega filmskega pisatelja. V Franci Just (ur.) *Po ravnici navzgor*. Murska Sobota: Franc-Franc.
- Rugelj, Samo (ur.).** (2011). *Filmografija slovenskih celovečernih filmov 1931-2010*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka
- Rupel, Dimitrij.** (1988). Literatura in film. *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949 – 1988*, str. 225-228.
- Shanghaigypsy.** *Šanghaj*. Ogledano: 22.11.2012. <http://shanghaigypsy.com/>
- Šimenc, Stanko.** (1979). *Slovensko klasično slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Šimenc, Stanko.** (1983). *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Šimenc, Stanko.** (1996). *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS.

- Šprah, Andrej.** (2002). Slovenska literatura in film po letu 1991. *Literatura*, letn. 14, št. 127/128, str. 96-102.
- Štuhec, Miran.** (2000). *Naratologija: med teorijo in prakso*. Ljubljana: Študentska založba.
- Verstraten, Peter.** (2009). *Film narratology*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press.
- Virk, Tomo.** (1991). *Postmoderna in »mlada slovenska proza«*. Maribor: Obzorja.
- Vrdlovec, Zdenko.** (1989). Filmska naratologija. *Ekran: revija za film in televizijo*, letn. 26, št. 5/6, str. 28-33.
- Vrdlovec, Zdenko.** (2002). Knjiga in kino. *Literatura*, letn. 14, št. 127/128, str. 81-95
- Vrdlovec, Zdenko.** (2008). Petelinji zajtrk v kinu in knjigi. V Pezdirc Bartol, Mateja (ur.). *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji : zbornik predavanj / 44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, str. 97-101.
- Zdravec, Franc.** (1997). *Slovenski roman 20. stoletja. Prvi analitični del*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Zdravec, Franc.** (2002). *Slovenski roman 20. stoletja. Drugi analitični del in nekaj sintez*. Murska Sobota: Pomurska založba.
- Zorman, Barbara.** (2004). Predstavljanje subjektivnosti lika v literaturi in filmu. *Primerjalna književnost*, letn. 27, št. 2, str. 83-95.
- Zorman, Barbara.** (2007). *Pripovedne funkcije likov slovenskih ekranizacij: preplet literarnih in filmskih smeri na slovenskem*. Doktorsko delo. Ljubljana.

Zorman, Barbara. (2008). Film in literatura: primerjave, izmenjave, priredbe.

Primerjalna književnost, letn. 31, št. 2, str. 93-112.

Zorman, Barbara. (2009). *Sence besede: filmske priredbe slovenske literature: (1948-*

1979). Koper: Univerza na Primorskem, Znanstveno-raziskovalno središče, Založba Annales: Zgodovinsko društvo za južno Primorsko.

Zupan Sosič, Alojzija. (2008). Petelinji zajtrk, knjižna in filmska uspešnica. V Pezdirc

Bartol, Mateja (ur.). *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji : zbornik predavanj / 44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, str. 87-96.