

naša književna historiografija. Nespojljivo je z notorno logiko, da se o literaturi ne spregovori na osnovi faktov zaostale stvarnosti in vsesplošne materialne revščine, temveč se o njej govori kot o ideološki in programatski zastavi, in vse to po idealu in vzorcih nemške, češke, poljske romantične historiografije.

Svojevrsten poseg v to problematiko predstavlja tudi izbira književnih osebnosti v *Baladah Petrice Kerempuha*. Te osebnosti, ki izhajajo iz konkretnih historičnih in materialnih oblik, vsekakor dovoj intenzivno živijo, da bi oblikovale poseben svet, ki je sicer raziskovan in determiniran enako pogosto kakor tudi intenzivno, čeprav še veliko tega ni registriranega. Ni nikakršno odkritje, če za ta književni svet rečemo, da predstavlja svojevrstno družino. Književna tradicija leži na večkratnem križanju aluzij, asociacij, na svojevrstni skupnosti spomina, na navzočnosti. Toda sodobni pedagoški sistemi bi bili verjetno nemočni, da jih obdržijo v življenju, če se ne bi vsklajevali z našo mentaliteto. Tako je ponekod veliko bolje, če jih zapazimo globalno, kakor pa da si jih ogledujemo po zahtevah te ali one genealoške metodologije.⁶

Če Krleža medtem ustvarja svojo literaturološko genealogijo na poseben način, ki predpostavlja rušenje zgodovine književnosti kot meščanske institucije in institucionalnosti sploh, je žal vidno, da to lahko naredi samo konotativno v okviru na primer takšne pesniške oblike, kakršne so *Balade Petrice Kerempuha*. V drugačem sistemu je to komajda možno. Toda to ni tako samo v književni historiografiji.

Po izkustvu s tistimi, ki so z nami preživeli življenje, smo naenkrat vsi pripravljeni verjeti, da je naš primer pravzaprav edinstven primer, poseben in izjemen, ter da inferiornost drugih lahko vzamemo kot naravni pojav. Nekoliko pozneje se zavemo, da je kaznen za resnico kot celoto. Svet je enkrat in se ne ponavlja. Klasifikacija sveta je sicer pogoj spoznanja, toda ne tudi spoznanje samo – kot pravi Max Horkheimer. Kajti sleherno spoznanje na koncu koncev vendarle ukinja klasifikacijo, za katero smo se tako angažirano borili.

Stanko Šimenc

Tekstilni in obutveni center v Kranju

PRISPEVEK CIRILA KOSMAČA K SLOVENSKEMU FILMU

Razvoj slovenskega filma je trdno povezan s pisateljskim in scenarističnim deležem Cirila Kosmača, in sicer v času, ko je naš film doživljal svojo prvo fazo nepretrganega razvoja, ki je rodila tudi prve umetniške vzpone.

Tega Kosmačevega deleža pa doslej niso dovolj osvetlili niti cineasti niti literarni kritiki in zgodovinarji: filmarji so se ga dotikali bolj obrobno, kot da problem scenarija oz. literarne predloge ni temeljnega pomena za končni uspeh filma, medtem ko so preučevalci

⁶ Prim. Cl. Pischois – A. M. Rousseau: Komparativna književnost, Zagreb 1973.

literature menili, da Kosmačeva dela za film ne sodijo v njihove raziskave. Tako je glede ocene svojega dela za film ostal Kosmač na nikogaršnji zemlji.

Zdaj ni več tega redkobesednega človeka svetovnih obzorij, zato še toliko bolj terja njegovo delo za film našo predstavitev, osvetlitev in presojo.

1.

Kosmačev prvi ustvarjalni stik s filmom sega v tista povojna leta, ko je bilo filmu pri nas prvič odmerjeno enakopravno mesto v krogu drugih umetnostnih področij, vendar s pogojem, »da ustvarimo filmsko umetnost za ljudstvo, ideološko pravilno usmerjeno, dostojno in umetniško privlačno hkrati«, kot je leta 1946 zapisal Aleksandar Vučo v svojem članku Naša mlada filmska proizvodnja (Film 1946, št. 1). Takšnega mesta seveda film takrat še ni mogel zavzeti, saj ni imel dovolj izkušenj, medtem ko so ustvarjalci prvih filmov nerealno ocenjevali svoje zmogljivosti, tako da so bile naše želje, izražene čisto patetično in s parolami, v nasprotju z našim znanjem o filmu, z našo filmsko kulturo ter z našimi tehničnimi in finančnimi možnostmi. Med izdelovalci filmov je bilo malo resničnih talentov. Takrat nismo vedeli, kakšen naj bo naš film o sodobnosti, kdo naj bo junak našega časa, nejasno je bilo tudi, kakšen naj bo film o revoluciji: ali takšen, da bo v celoti prikazal NOB ali samo epizodo iz boja; ni bilo jasno, kako prikazati vlogo KPJ, kako vlogo jugoslovanskih narodov, herojev in anonimnih borcev? Same dileme! Takrat ni bilo niti trdnega osnovnega koncepta niti pozitivne filmske tradicije. Koprodukcijski film s Sovjeti V gorah Jugoslavije (1946) nikakor ni mogel služiti za zgled, čeprav ga je režiral veteran sovjetskega filma Abram Room in posnel še bolj slavni Edvard Tisse, prav tako tudi ne prvi jugoslovanski povojni film Slavica (1947), sicer narejen z velikimi pretenzijami (režiser Vjekoslav Afrić), a obremenjen z gledališko tradicijo in zgodbeno naivnostjo, še manj film Nikole Popovića To ljudstvo bo živelo (1947), ki ga je prevečevala Slovencem že takrat tuja revolucionarna romantika.

2.

Kosmačevo delo pri filmu ni sodilo v središče njegovega umetniškega ustvarjanja niti ni bilo obsežno: napisal je tri literarne predloge za celovečerne filme, pri vseh pa se je oprl na svoje že objavljene novele; to so: Očka Orel (Novi svet 1946), Balada o trobenti in oblaku (Naša sodobnost 1956/57) in Tistega lepega dne (Sodobnost 1938).

Osnovna Kosmačeva besedila za film so naslednja:

1) *Vosrčju Evrope*. Osnutek scenarija, predložen za natečaj. 1. nagrada. Filmski muzej, inv. št. 797. Tipkopis (32 str.). Brez letnice.

Po več predelavah, ki so imele naslov *V srcu Evrope* (poleg avtorja sodelovali še Ferdo Delak, France Štiglic, Jože Žnidaršič – List in Jože Gale), je delo izšlo v knjigi z naslovom: *Na svoji zemlji*. Scenarij. Slovenski knjižni zavod v Ljubljani 1949, 132 str. S slikami. (To je prvi slovenski filmski scenarij, ki je izšel v knjižni obliki.)

2) *Junak strašnega časa*. Filmska zgodba. Filmski muzej, inv. št. 785. Tipkopis (59 str.). Brez letnice.

3) *Pesem in pevcu*. Scenarij za komedijo. Filmski muzej, inv. št. 728. Tipkopis (126 str.). Brez letnice.

Te literarne predloge so med pripravi za snemanje filma (adaptacijami, pisanjem snemalnih knjig) ali celo med snemanjem doživela razne spremembe (okrajšave, dopolnitve). To je usoda vseh besedil za film, saj najbrž ni filma, ki bi bil narejen natančno po scena-

ristovi zamisli. Tu se srečamo s svojevrstnim ustvarjalnim postopkom, pri katerem ima zadnjo besedo režiser, ki seveda upošteva izrazne možnosti filma in ne literature. Zato je odnos literarne predloge do filma oz. scenarista do režiserjev vedno v napetem razmerju.

Kakšni rezultati so bili doseženi s t. i. vizualizacijo besedila, izpričujejo tile filmi:

1) *Na svoji zemlji*, režija France Štiglic, 2. režiser Jože Gale, direktor fotografije in montaža Ivan Marinček, glasba Marjan Kozina, scenografija Tone Mlakar, scenska oprema Veno Pilon. Glavni igralci: Miro Kopač (Obrekar – očka Orel), Avgusta Danilova (Obrekarica), Majda Potokarjeva (hči Nančika), Boris Sešek (vnuk Boris), Mileva Zakrajškova (Angelca, gostačka v Dragarjevi bajti), France Presetnik (Stane, njen starejši sin, bivši španski borec, zdaj politkomisar), Stane Starešinič (Dragič, njen mlajši sin, partizanski kurir), Štefka Drolčeva (Tildica, njena hči), Lojze Potokar (stric Sova, p. d. Travnikarjev stric), Metka Bučarjeva (Travnikarica, njegova svakinja), Angela Rakarjeva (Dragica, kmetica), Stane Sever (Drejc, njen sin), Gabriel Vajt (krčmar Moj Jezus), Tone Eržen (Tone, kmečki sin, partizan), Andrej Kurent (Peter, kmečki sin, partizan), Jule Vizjak (Bichi, poveljnik fašistične postojanke v Tolminu), Franc Kumer (Kutschera, SS- Sturmführer).

Film je dolg 2983 m (109 min), črno-bel, proizvodnja Triglav film 1948.

Prva kopija je bila izdelana v laboratorijih Avala filma 8. 11. 1948. Istega dne ob 18. uri so film predvajali članom komisije (Kardelj, Djilas, Ranković, Mitrovičeva, Zihlerl, Dedijer, Vlahović) in članom Komiteja za kinematografijo vlade FLRJ (glej Poročilo in podatki o snemanju prvega slovenskega umetniškega filma *Na svoji zemlji*, Filmski muzej, inv. št. 800). Premiera (za povabljene) je bila 20. 11. 1948 v Ljubljani, za vso javnost pa so začeli predvajati film 21. 11. 1948.

2) *Balada o trobenti in oblaku*, režija France Štiglic, direktor fotografije Rudi Vaupotič, glasba Alojz Srebotnjak, scenografija Tone Mlakar, montaža Milka Badjura.

Glavni igralci: Lojze Potokar (kmet Temnikar), Angelca Hlebce (Temnikarica, njegova žena), Branko Mikavc (sin Tone), Marija Lojkova (hči Justina), Rudi Kosmač (Zaplatarjev Janez, Justinin ženin), Lojze Rozman (Gašper, vodja belogardistične patrole), Maks Bajc (Miha, drugi belogardist), Polde Bibič (Boltežar, tretji belogardist), Vladimir Srbineš (poročnik SS). Film je dolg 2290 m (83 min), črno-bel, proizvodnja Triglav film 1961.

Premiera je bila 20. 7. 1961 v Ljubljani.

3) *Tistega lepega dne*, režiser France Štiglic, direktor fotografije Ivan Marinček, glasba Alojz Srebotnjak, scenografija Eli Likar, montaža Milka Badjura.

Glavni igralci: Bert Solar (vdovec Štefuc), Duša Počkajeva (Hedvika), Jože Zupan (župnik), Lojze Rozman (ženin Ludvik), Arnold Tovornik (gostilničar Moj Jezus), Zlatko Šugman (organist), Silva Danilova (vaška klepetulja).

Film je dolg 2500 m (91 min), črno-bel, proizvodnja Viba film 1962.

Premiera je bila 7. 10. 1962 v Ljubljani.

3.

Scenarij za film *Na svoji zemlji* temelji na okvirni noveli Očka Orel. V njej pripoveduje pisatelj o svojem pogovoru s teto, materino sestro, ko se je vrnil domov po vojni, tri dni po odhodu naših čet iz Trsta. Teta oživlja okupacijske dni, govori o domačih, o vasi in vaščanih. Najsvetlejša je podoba starega Obrekarja, očka Orla, ki je s svojo neuklonljivostjo prerasel v simbol odpora. Zgodba zaključuje srečanje z mladim Orličem, vnukom očka

Orla, ki bo nadaljeval življenje na Obrekarjevi domačiji. Novela je pravzaprav izpoved Kosmačeve velike ljubezni o svetu ob Idrijci in o njenih ljudeh, ki so častno preživelii osvobodilni boj.

Novela ima vrsto notranjih razsežnosti; le-te bralcu omogočajo vstop v fiktivni svet, ki je širši in bogatejši od tistega, kot ga razkriva bralčevo srečanje z resnično Kosmačevo pokrajino. Zaradi dramskih prvin (pisatelj napravi pripoved dinamično z dialogom) in lirskih sestavin (slikanje pripovedovalčevih osebnih razpoloženj z miselno izpovedjo) je besedilo nenavadno impresivno.

Neposreden prenos takšne novele v film najbrž ni mogoč, ne da bi v scenariju dali prednost epskim sestavinam oz. sintetični zgradbi.

Pred filmom Na svoji zemlji slovenske scenaristike v pravem pomenu sploh ni bilo. V tej zvezi je zanimiv članek Herberta Grūna v Slovenskem poročevalcu (O filmskem scenariju, 20. 5. 1947, št. 117, str. 4) v katerem pravi, da je 16. maja Društvo slovenskih književnikov priredilo za svoje člane in člane Triglav filma predavanje ameriškega povratnika Jožeta Žnidaršiča – Lista o tem, kako je treba pisati scenarij. »Večina teh stvari,« piše Grūn, je bila poslušalcem še tuja, kar je razumljivo, ker pri nas film – zlasti umetniški – nima niti najmanjše tradicije.« Zanimiva je tudi ugotovitev anonimnega pisca v reviji Tovariš (15. 10. 1948, št. 42, str. 987–988); razmišlja o poti, ki je pripeljala do prvega slovenskega umetniškega filma: »Ob razpisu za scenarij leta 1946 se je odzvalo nekaj slovenskih pisateljev, ki jim je bilo pisanje scenarija že samo po sebi trd oreh, saj te zvrsti vse dotlej slovenska literatura ni poznala. Iz vseh scenarijev, ki so bili na razpolago, je komisija izbrala in odkupila scenarij pisatelja Cirila Kosmača in se odločila izdelati po njem prvi domači umetniški film.«

Kosmačeva filmska zgodba ne zajema čas celotne vojne (NOB), ki so ga hoteli zaobjeti prenekateri filmi zgodnjega povojnega obdobja. Dejanje se začne s padcem Mussolinija in s kapitulacijo Italije ter se konča z dnem, ko se srečata IX. korpus in IV. armada, ki je osvobodila Trst. Akcijski vojni prizori so v ozadju; niso sami sebi cilj kot v marsikaterem jugoslovansem filmu o NOB. V filmu Na svoji zemlji služijo kot spodbuda za spremembo v ljudeh oz. v družinah, katerih pot se prepleta kot pot vsega primorskega in slovenskega ljudstva za osvoboditev.

Scenarij je Ciril Kosmač razvil iz novele Očka Orel, v končni formulaciji je ostalo 56 sekvenc. Avtor in njegova teta, s katero se pogovarjata (v noveli) ob vrnitvi domov, se umakneta iz zgodbe, posamezne dele novele je razširil, dopolnil in preoblikoval, tako npr. Drejčevo usodo, da je pridobila na plastičnosti in se preselila iz periferije v sredino, in lik Fra Diavola (partizansko ime Travnikarjevega strica), ki se je razrasel v strica Sovo, medtem ko je ozadje NOB ilustriral s sekvencami, ki težijo po dokumentarnosti: razpoloženje ob razpadu Italije, prikaz mobilizacije, streljanje talcev, počitek brigade, miniranje železniškega mostu, bolnica Franja, partizanski pogreb, zbiranje umikajočega se sovražnika, boji pred Trstom. Zgodbe iz novele Očka Orel ne moremo primerjati z zgodbo v scenariju Na svoji zemlji, ker je novela preoblikovana popolnoma svobodno. Kosmač je zvesto prenesel v film le tisti del, ki prikazuje vdor sovražnika v Orlovo hišo, uboj Obrekarjeve (Orlove) žene, izgon očka Orla in Borisa iz hiše ter požig domačije (sekvenci 49 in 50).

Prvotni tekst je od trenutka scenarija, ki ga je Kosmač predložil za natečaj, doživel vrsto sprememb oz. predelav, v katerih so poleg avtorja delovali še mnogi filmski delavci (glej v Filmskem muzeju predelave scenarija, npr. inv. št. 786, 789, 1009, 641, 793) do končne obdelave scenarija (prav tam, inv. št. 795, 974) pred začetkom snemanja in še med snemanjem, tako da se je končna podoba scenarija izoblikovala šele, ko je bilo snemanje končano. (Takšno besedilo je natisnjeno v knjižni izdaji) O tej nenavadno dolgi in zapleteni poti od osnutka scenarija do filma je kasneje kritično pisal režiser filma France Štiglic

(Stari bomo dvajset let. Prispevki k zgodovini slovenskega filma. Ekran 1964, 1965). Na tej časovni razdalji (1948–1965) temelji tudi režiserjeva kritična pripomba o filmski zgodbi: »V srcu Evrope je pozneje Kosmač preimenoval v Na svoji zemlji. Morda bi bila zgodba in film (še) boljša, če bi se po njegovem končala spet v Baški grapi, v katero bi se Stane vrnil kot učitelj. To pa je bil za mnoge takrat premalo slaven zaključek filma. Nehali smo pred Trstom. Življenje pa se je vendar vrnilo nazaj, tudi v Baško grapo. Kosmač je imel prav.« (Ekran 1965, str. 243.)

Odlika Kosmačevega scenarija se kaže predvsem v preprostem oblikovanju, kar je bilo za takratno raven filmske kulture našega občinstva izredno pomembno, in v nazorni upodobitvi likov, ki že dobra tri desetletja ostajajo v našem filmskem spominu, npr. lik upornega očka Orla, strica Sove, Drejca, Obrekarice, komisarja Staneta, gostilničarja Mojega Jezusa, Travnikarice, SS – Kutschere itd. Odlika Kosmačevega pisanja, ki je bilo tudi v prvih povojnih letih daleč od kakršnekoli črno-bele proze, je tudi v scenariju doživela svojo potrditev: vedno je temeljila na resničnem doživetju, kot je izjavil avtor v enem izmed svojih redkih intervjuvov (Jože Snoj: Pisatelj vsakdanjik in beseda o »Baladi«. Obisk pri Cirilu Kosmaču, Delo, 15. 3. 1964), v njem pa tudi ni strani, ki bi se zadovoljila z nepogljobljenim, nepreoblikovanim prenosom teh doživetij v literaturo. Ciril Kosmač ni plačal davka poceni avtentičnosti, ki naj bi jo v imenu nekakšne zgodovinske rednice in napačno razumljenega realizma morali vsebovati jugoslovanski filmi o NOB na začetku svoje poti.

Posebna odlika scenarija (in kasneje filma) je izvirna dramatičnost posameznih sekvenc, v katerih sta se ujela pisatelj in režiser: npr. pogovor očka Orla s svojo ženo (»Sedem otrok sva imela. . . «), odhod talcev na streljanje, ko pravi Angela Gradnik: »Sezula sem se, ker grem zadnjič po svoji zemlji«, vdor sovražnika v Obrekarjevo hišo itd. Te znamenite sekvence so tako impresivne, da potiskajo v ozadje pomanjkljiv scenarij, ki je bolj filmska kronika kot filmska drama, O tem sta tudi po nastanku filma pisala Herbert Grün (Nova obzorja 1950) in France Brenk (Filmski vestnik 1950) in ugotovila, da je Ciril Kosmač to napako premagal z živo predstavitvijo skupne ideje svojih ljudi, s pravicat poezijo vsakdanjosti, z dramatičnim oblikovanjem Drejčeve usode in z živim, naravnim, jedratim, zgoščenim dialogom, ki ni bil papirnat kot v večini tedanjih jugoslovanskih filmov še dolgo po tem v slovenskem filmu.

Krstno predstavo prvega slovenskega umetniškega filma je napovedal dnevnik Slovenski poročevalec (15. 10. 1948), v katerem beremo, da ta dogodek pomeni za nas prav toliko kot Trubarjev nastop za našo književnost ali Linhartov za slovensko gledališče. Tudi številni drugi članki so predstavili film kot pomemben dogodek ne samo v slovenski kinematografiji, temveč v vsej slovenski kulturi. Nenavadno je film prevzel gledalce. Dogajalo se je, da so med predstavo večkrat ploskali in tudi jokali ob posameznih dogodkih, ki jih film prikazuje. Film so sprejeli z izrednim navdušenjem.

Velike zasluge za ta uspeh ima France Štiglic, tudi kasnejši Kosmačev filmski sopotnik, ki je takrat, čeprav začetnik v filmskem oblikovanju, že pokazal značilno režijsko kvaliteto: posluš za človeka v izjemnih situacijah. Tudi njegov umetniški delež doslej še ni bil dovolj ovrednoten.

Film Na svoji zemlji terja po svoji zgodovinski in umetniški pomembnosti v slovenski kulturi – monografsko obdelavo!

4.

Scenarij za film Balada o trobenti in oblaku (filmska zgodba nosi naslov Junak strašnega časa) je Kosmač napisal po svoji noveli, ki je že kmalu po objavi vzbudila pozornost zaradi avtorjevega posebnega pristopa k oblikovanju tematike NOB in zaradi nenavadne zgodbe. Poseben pristop se kaže v Kosmačevem subjektivnem prikazu bistva osvobodilnega

boja skozi fizični in duševni boj preprostega človeka, nenavadna zgodba pa v prepletanju domišljije in objektivnega dogajanja, v Kosmačevem razkrivanju lastnega umetniškega ustvarjanja, v uporabi simbolov (trobente in oblaki) in večplastnosti epskega dogajanja. V težišču novele je poslednji Temnikarjev boj, zgodba njegovega zadnjega dne: spopad s petimi belogardisti, da bi rešil dvajset hudo ranjenih partizanov, ki so jih tovariši skrili v skalni votlini, da pridejo po hajki ponje. V temelju je Temnikarjeva pot zelo preprosta: če hoče rešiti partizane, mora prehiteti sovražno patrolo. Vendar je ta pot izražena v noveli zelo zapleteno. Ne poteka kontinuirano, projicirana je skozi Temnikarjevo zavest, in sicer tako, da je zaporedje zgodbenih sestavin nanizano v skladu s Temnikarjevim doživljanjem. Iz tega mozaika se oblikuje Temnikarjeva duševna drama oz. stiska. Iz številnih odtenkov zraste podoba junaka, ki doslej ni nikoli ubijal, ki je sovražil vojno, a se je po svoji vesti odločil za boj. Literarne monumentalnosti te podobe se je zavedal tudi njen avtor, ki je v noveli takole zapisal: »Hotel sem napisati preprosto novelo o preprostem kmetu, on pa je rasel v mojih sanjah in zdaj stoji pred mano v vsej svoji veličini.« (C. Kosmač: Balada o trobenti in oblaku, MK 1968, Kondor 103, str. 131). Tisto pa, zaradi česar je ta novela v slovenski književnosti že kar znamenita, je Temnikarjevo soočenje z lastno vestjo in njegova odločitev, da prestopi »senčno črto« in sledi klicu trobente – opominu svoje vesti. Ta odločitev je trdna in dokončna, čeprav ve, da bo sam žrtvoval svoje življenje in da bo okupator zaradi te odločitve uničil njegov dom. Temnikarjev heroizem torej ni deklarativen, poveljčan je z njegovo smrtjo, s smrtjo obeh ortok, žene in kaznijo nad Zaplatarjevim – izdajalcem.

Kosmačev scenarij vsebuje Temnikarjevo zgodbo, torej le del besedila Balade, medtem ko se avtor filmskega dogajanja popolnoma umakne, skupaj s svojimi razmišljanji s samim seboj o procesu umetniškega ustvarjanja, o poslanstvu in položaju pisatelja v družbi itd. Na ta razloček med literarno in filmsko zgodbo je opozoril že Ciril Kosmač z opombo na naslovni strani svoje predloge za film: »Zgodba je posneta po glavnem junaku romana, Balada o trobenti in oblaku. V njej je opisano samo golo zunanje dejanje. Ne daje podrobnejših opisov notranjih pretresov junakov, kakor tudi ne opisa pokrajine in terena, kjer se dogaja. Vse to je namreč vprašanje režije in igre.«

Kosmačeva filmska zgodba je razdeljena na 51 delov (sekvenc), in sicer na uvod (14 delov) in Temnikarjevo pot (37 delov) s prividi požiga in uničenja družine. Uvodni del se razvija v sintetičnem zaporedju, ki je nujno potrebno za uvajanje gledalca v razumevanju nadaljnjega poteka zgodbe, zgrajeno pa je iz sestavin literarne zgodbe. Temnikarjeva pot od domačije do poboja patrole in njegove smrti pa je zvesto posneta po literarni predlogi. Oblikovana je z dvema vzporednima zgodbama (t. i. filmskim paralelizmom), ki tvorita celoto: ena poteka v sedanosti (Temnikarjev vzpon proti veliki skali, kjer bi pobil patrolo), druga kot Temnikarjev privid prihodnosti (ker se patrola ne vrne, privede izdajalec v Temnik »nemško smrt«). Ko je režiser filma adaptiral Kosmačevo filmsko zgodbo in pisal snemalno knjigo (gl. Balada o trobenti in oblaku, Filmski muzej, inv. št. 1134, 179 str. 42 sekvenc, 406 kadrov) je na osnovi literarnega dela dopolnil »golo zunanje dejanje«, tako da je namenil večji del izpovedi filmski sliki. France Štiglic je z ekranizacijo tega Kosmačevega teksta sploh pokazal veliko drznost glede na tedanjo filmsko pismenost našega občinstva, ki se je tudi to pot, vsaj v puljski areni, razdelilo »v žvižgajočo galerijo in ploskajoči parter« (S. Godnič, Delo. 1. 8. 1961.) Izjemno literarno besedilo (psihološko zasnovani Temnikarjevi prividi, dialog in monolog sta izrazno zgoščena in odmaknjena od realističnega pogovornega izraza) je spodbudilo in hkrati prisililo režiserja, da je iskal nov izraz in pri tem spet pokazal svoj posluš za subtilne zvoke, za mero in notranjo dramatiko. Kritika je režiserju sicer očitala, da ima film nekoliko predolgovežno ekspozičijo, da so prizori psihološke drame (Temnikarjevi prividi) zavrgli učinkovitost zunanje akcije in da je v teh sekvencah pozabil na tempo, vendar je kljub očitkom napravil Štiglic s to režijo nov korak v slovenskem filmu. Nedvoumno mu je k temu uspehu pomagala tudi kreacija Lojzeta Potokarja.

Novela Tistega lepega dne, ki je služila kot izhodišče za scenarij, pripoveduje o nevsakdanjem dnevu revne tolminske vasi iz časov fašizma, ko se je možila moralno problematična Pečanova Nanca. Ta dogodek je za hip spremenil živlejše vaše skupnosti, ki jo motijo v tem praznovanju le ženinovi trije bratje, oblečeni v fašistične uniforme. Zvečer jih vaščani zapro, da lahko v miru prepejo pesmarico od »Domovina, mili kraj« pa do »V petju oglasimo zdaj se složni mi«. Nenadno rojstvo Nančinega otroka je spet pomirilo prepirljive sorodnike.

Jedrnatna novela, kosmačevsko ironična, v kateri je pripovedovalec komentator dogajanja zunaj sebe, skicira galerijo vaških likov, ki obogatijo podobo dogajanja: to so predvsem nesrečni zidar Štefuc, gostilničarja Modrijan in Moj Jezus, klepetulja Kihova Jera, stara Pečanka, tudi mojstrica svojega jezika, nevestina prijateljica Hedvika z dvomljivo moralno preteklostjo in razboriti vaški fantje.

Za prenos literarnega teksta v film so nadvse pomembne dramske prvine, ki jih pa v Kosmačevih besedilih ne manjka. Že Mitja Mejak je ugotovil, da so Kosmačevi teksti pogosto dramatični, in sicer zato, ker prinašajo presenečenje: »Na videz vsakdanji dogodek nenkrat postane usodno pomemben, oseba, ki se zdi popolnoma preprosta, skriva žlahtno človečnost, navzven spokojno življenje v globini burne tokove.« (M. Mejak: Spremnna beseda v knjigi Tantadruj, CZ 1964, str. 241.) Tej opredelitvi ustreza tudi novela Tistega lepega dne.

Ciril Kosmač je dal svoji predlogi za film ime Pesem in pevc. Besedilo (obsega kar 126 strani rokopisa) je razdelil na 73 enot, ki so po svoji naravi podobne sekvencam v snemalni knjigi. Zgodbo te svoje impresivne, a po obsegu za filmsko predelavo skope novele (ca. 25 strani) je Kosmač razširil; večini oseb je pripisal še lastnosti in dejstva, ki jih iz novele ni moč razbrati, dodal pa je še nekaj oseb, ki dejavno posegajo v dogajanje. Tako je zidar Štefuc v scenariju že drugič vdovec in oče šestih otrok (v noveli vdovec brez otrok), Hedvika, nevestina prijateljica, ima nezakonsko hčer, stari organist Kobilčer iz novele pa se prelevi v 45-letnega organista in krojača Miho Jereba, velikega ljubitelja ljudskega petja. V scenariju nastopajo tudi nove osebe (finančni stražniki, karabinjerji, fašisti, pevc, pevke itd.), medtem ko je krčmarja Modrijana izločil, tako da so vsi prizori, ki se odigravajo v gostilni, pri Mojem Jezusu, Peskarjevo družino z ženinom Ludvikom in domišljavimi fašisti pa je preimenoval v Graparjevo. Tudi časovni obseg dogajanja je širši kot v noveli. Najpomembnejši odmik od novele pa se kaže v tem, da ni več v središču dogajanja poroka odcvetele vaše lepote, ampak vdovec Štefuc, ki s svojimi šestimi otroki išče sebi tretjo ženo. Hoče pa svakinjo Zano (v noveli: Nanca), ki se moži z Ludvikom, bratom treh fašistov. Skozi sklop malce nenavadnih, toda v okviru komedije sprejemljivih dogodkov, pa oriše fašistično raznarodovanje Slovencev v Vipavski dolini (v noveli: na Tolminskem) leta 1930 in odnos domačinov do nove oblasti: Kosmač je vključil v zgodbo precej obsežno opisan župnikov in organistov skrivni prehod čez italijansko-jugoslovansko državno mejo; na to pot ju je pgnala neizmerna ljubezen do glasbe, tako da je njun ilegalni prehod povezan z obiskom operne predstave v Ljubljani, ne pa s kakim tihotapskim podvigom. Skozi ljubezen do glasbe izražajo v scenariju Kosmačevi ljudje ljubezen do domovine: pesem Buči, buči morje Adrijansko postane vodilna v filmu. Scenarij sicer še vedno nosi pečat Kosmačeve osebnosti, čeprav lirizem in ironija, značilna za Kosmača, ne dominirata tako kot v noveli; ironija se največkrat prevesi v humor, za katerega pa vemo, da ni v ospredju Kosmačevega oblikovanja.

France Štiglic je skupaj z Andrejem Hiengom v svoji snemalni knjigi (211 strani, 58 sekvenc in 514 kadrov) napravil več sprememb: nekatere prizore je izločil v celoti (župnikov in organistov prehod čez državno mejo, nekaj uvajalnih prizorov, ki kažejo, da je v deželi

fašistična oblast), nekatere je predružil (npr. ohcet v krčmi Mojega Jezusa je prenesel na Pečanovo dvorišče in jo združil s prizori večerje), nekaterim je spet spremenil zaporedje v zgodbi, tako da se zgradba scenarija in snemalne knjige močno razlikujeta. V primerjavi z novelo gre tu za korenito predelavo. Nastalo je pravzaprav popolnoma novo delo, neprimerno obsežnejše od literarne predloge, izoblikovano pa iz razširjenega in poglobljenega gradiva novele.

Kljub temu, da je imel France Štiglic dotlej za sabo že osem celovečernih filmov z izjemno izrazno širino (od filma Na svoji zemlji prek Doline miru in Devetega kroga do Balade o trobenti in oblaku), mu režija ni v celoti uspela. Režiser je ustvarjal komičnost predvsem na učinkovitosti posameznih karakterjev; ta komičnost pa mu je v zaključnem prizoru z ženitvijo Štefuca zvođenela v burko. Kritika je filmu priznala relativni uspeh; pohvalila je le Štigličovo prizadevanje za oblikovanje komedijskega žanra, ki je v sloveskem filmu ravno tako reven kot v slovenski literaturi.

Vse svoje scenarije je Ciril Kosmač napisal po svojih delih in vedno je filmsko nadgradnjo prispeval France Štiglic, s katerim sta se dobro ujela: Kosmač je pokazal dobršno mero poslušnosti za film, Štiglic zanimanje za tiste literarne vrednote, ki so spodbujale njegovo filmsko ustvarjalnost, oba pa s smisel za tvorno medsebojno sodelovanje. Treba pa je povedati, da v literarnih predlogih, še manj pa v filmih, zaman iščem tistega Kosmača, ki ga poznamo iz literature – z vsem njegovim stilnim bogastvom, lepoto jezika, lirčno izpovednostjo, šegavostjo, ironijo, trpkostjo in optimizmom. Beseda se praviloma v filmu umakne vizualni podobi. Kljub temu pa tudi film lahko ohrani pečat literarnega avtorja, če je le-ta dovolj močan. V naših filmih se te značilnosti Cirila Kosmača kažejo v preprosti pripovedi, v dramatičnih prvinah ter posebej v naravnih, sočnih in zgoščenih dialogih. Sodelovanje Cirila Kosmača s Francetom Štiglicem je bilo tako močno, da sta s filmi Na svoji zemlji, Balada o trobenti in oblaku in Tistega lepega dne izpisala pomembno poglavje v zgodovini slovenskega filma in kulture.