

Barbara Zorman
Pedagoška fakulteta, Univerza na Primorskem

INTERMEDIALNE PRIREDBE PRIPOVEDI O KEKECU¹

Študija analizira ključna mesta intermedialnih predelav Vandotovih planinskih pripovedk o Kekcu, natančneje Galetovih filmov *Kekec* (1951) in *Srečno, Kekec* (1963) ter slikaniških priredb, s čimer potrdi dve izhodiščni domnevi. Prvič, z modernizacijo Vandotovih pripovedk v filmu in slikanicah stopa v ospredje predvsem otrokocentrična fokalizacija, ki poudarja humorne in zabavne elemente pripovedi, likov in prostora. Mitološke usedline folklornih pripovedi in z njimi numinozno doživljanje gora, poosebljeno v bajeslovnih bitjih, ki predstavljajo svarilno nagovarjanje mladega občinstva, pa v sodobnih priredbah Kekca bledijo. Drugič, priredbe Kekčevih dogodivščin predstavljajo slovenski primer premika težišča v intermedialni verigi priredb, pri čemer filmska reprezentacija postane ključno mesto, ki povratno določa bralske konkretizacije literarne predloge.

The study looks into the intremedia adaptations of the texts about Kekec (particularly *Kekec nad samotnim breznom*, 1924 and *Kekec na volčji sledi*, 1922) which Josip Vandot adapted from the oral tradition of the Kranjska Gora region. Special focus is placed on the transitions into the (first Slovenian children feature) film *Kekec* (1951) and its sequel *Srečno, Kekec* (1963). Both were directed by Jože Gale. The analysis further looks at several Kekec picture books, adapted and illustrated by France Bevk, Marička Koren, Bogdan Novak, Matjaž Schmidt, Andrej Rozman-Roza, Zvonko Čoh and others. It examines the relations among the discourses and receptions of these texts to prove two premises. Firstly, the modernisation of Vandot's tales in film and picture books foregrounds pedocentric focalisation – the one that stresses humorous and entertaining aspects of the story. Consequently the authoritative perspective of the narration, foregrounding the numinous experience of the mountains, embodied in the mythological creatures which represent a warning about the perils when the child leaves home and wanders into the wilderness, is fading. Secondly, the film adaptation of Kekec's adventures was vital for the consequent readers' experiences of the literary source.

Uvod

Izvirnikov ni, vsi teksti so priredbe, v *A Theory of Adaptation* (2006) trdi Linda Hutcheon. Še zlasti naj bi to veljalo za mladinsko literaturo, ki naj bi bila s težnjo po izvirnosti obremenjena še veliko manj kot osrednja (*mainstream*)

¹ S člankom in naslovnico uredništvo opozarja tudi na obletnice Josipa Vandota (1884–1944) in izdaje njegovega besedila (1924), po katerem je nastal prvi slovenski celovečerni film.

književnost. Tako v knjigi *Aesthetic Approaches to Children's Literature* (2005) povzema ugotovitve nekaterih literarnih študij Maria Nikolajeva, ena pomembnejših raziskovalk mladinske književnosti. Uporaba inovativnih tem in pripovednih tehnik naj bi bila poglavitna kvaliteta sodobnih *mainstream* romanov, medtem ko naj bi mladinsko literaturo zaznamovala predvsem variacija iste teme. Dela znotraj istega žanra so si včasih tako zelo podobna, da bi se stroka morala posebej posvetiti tudi vprašanju glede njihove izvirnosti, ugotavlja Nikolajeva (Nikolajeva 2005: 37). V pričujoči študiji bo prirejanje v mladinski literaturi predstavljeno preko interpretacije intermedialnih premikov enega najbolj znanih likov slovenske kulture – Kekca, ki se je prvič pojavil v ljudskem pripovedništvu, preko proze Josipa Vandota prešel v mladinsko periodiko, bil nato prirejen v film, posledično pa doživel pravi razmah knjižnih, predvsem slikaniških, gledaliških in nasploh vsakovrstnih poustvaritev.

Diahrona primerjava intermedijskih priredb Kekca nam bo služila tudi za določanje premikov v diskurzivnih konceptualizacijah otroštva in posledično v funkcijah mladinske fikcije. Prenos zgodbe iz enega medija v drugega – modernejšega, širše popularnega – je namreč pogosto bistven za ohranitev pripovedi, ki bi sicer spriču sprememb recepcijskih praks utonila v pozabo. Obenem pa intermedijski prenos pripoved prilagodi sodobnejšemu kontekstu in funkcijam umetnosti, ki so prvenstveno namenjene mladim. Intermedialne priredbe mladinske literature pa so v teoriji presenetljivo slabo obdelane, kar poudarja tudi mednarodno uveljavljen strokovnjak za mladinsko književnost Jack Zipes v publikaciji *The Enhanted Screen* (Zipes 2011: xi).

Intermedialni prehodi razkrijejo najbolj »trdožive« med zgodbami, kot tudi – v njihovem osrčju – za določeno skupnost najbolj vitalne diskurze. V slovenskem prostoru predstavljajo primer trdoživih zgodb, osnovanih na nacionalno konstitutivnih diskurzi in mitih, prav gotovo pripovedi o Kekcu, ki je v drugi polovici dvajsetega stoletja postal eden najpopularnejših simbolov v slovenski kulturi. Kot je znano in tudi že omenjeno v tem besedilu, se pojavlja v izjemno številnih oblikah kulturnih in umetniških vsebin, ki doslej še niso doživele sistematične obdelave. Ta sicer ni cilj pričujoče študije, ki izbor analiziranih del močno omejuje: ne obravnava tistih, ki so svobodne predelave motivov iz Vandotovih pripovedk v obliki proze, kot sta denimo *Kekec iz 2. b* Janje Vidmar (2011) ali *Kekec in divji mož* Bogdana Novaka (1994); filma, na primer *Kekec, tri dni pred poroko* režiserja Jake Šuligoja (2012); oziroma poezije, denimo *Kekčeva pesem* Kajetana Koviča ali pesem Frana Milčinskega - Ježka *Kaj mi poje ptičica*. Prav tako ne obravnava svobodnih predelav Kekčevega lika v gledaliških uprizoritvah, stripovskih in drugih poustvaritvah ter v propagandnih izdelkih.

Razlog za močno omejevanje izbora gradiva, tj. intermedialnih priredb Vandotovih pripovedk o Kekcu, je najti v osrednji tezi članka, namreč: da je vzrok za široko popularnost Kekca v moderni slovenski družbi filmska priredba dveh Vandotovih besedil, in sicer dveh »planinskih pripovedk« (to oznako je tekstom v podnaslovu pridal avtor), zlasti *Kekca nad samotnim breznom* (1924) – iz katerega je leta 1951 Jože Gale posnel prvi slovenski celovečerni mladinski film *Kekec* –, in tudi *Kekca na volčji sledi* (1922), ki je bil gradivo za drugega iz niza filmov o tem junaku, *Srečno, Kekec* (Jože Gale, 1963). Ker ni v celoti doživela filmske priredbe, bo prva iz niza Vandotovih planinskih pripovedk s tem protagonistom, *Kekec na hudi poti* (1918), obravnavana obrobno. Te pripovedke so za časa Vando-

tovega življenja izhajale le v mladinski reviji *Zvonček*, monografske izdaje pa niso doživele. Stanko Šimenc tako piše, da otroci, ki so odraščali tik po drugi svetovni vojni, Kekca niso poznali oziroma jim ta besedila, ki so v dvajsetih letih preteklega stoletja izhajala le revialno, niso bila dostopna.² Z izbiro Vandotovega besedila za literarno predlogo prvega slovenskega celovečernega mladinskega filma pa se je recepcija Vandotovih pripovedk bistveno spremenila. Začele so izhajati v knjižni obliki, in sicer skoraj vsako leto v novih izdajah oziroma ponatisih, vrstili so se prevodi, gledališke priredbe, slikaniške izdaje, interbesedilne in intermedialne obdelave. Skladno s tem Šimenc ugotavlja, da v primeru Kekca filmska produkcija ni izkoriščala priljubljenosti literarnega besedila kot sredstva za doseg vnaprejšnjega uspeha pri občinstvu, temveč je, obratno, izbira relativno neznane literarne predloge pri mladini vzbudila nov val priljubljenosti tega besedila (Šimenc 1981: 55).

Menim, da je kot ključne tekste v nizu predelav Kekčevih pripovedi danes mogoče obravnavati Galetove filme in ne Vandotovih pripovedk, saj je njihova priljubljenost preseгла literarne predloge, iz katerih so bili ustvarjeni.³ Osrednjega pomena v pričujočem članku je torej vprašanje, kako je filmska priredba prilagodila diskurz Vandotove planinske pripovedke in starejših folklornih ter mitoloških usedlin povojnemu slovenskemu (otroškemu) občinstvu tako, da je film dosegel tako široko popularnost in, kot bom dokazovala v nadaljevanju, ključno določil nadaljnje poustvaritve in recepcije Kekca. Če so namreč ekranizacije temeljni vzrok za sodobno priljubljenost Kekca, potem je današnja recepcija teh pripovedi bistveno pogojena s filmskim medijem. Z drugimi besedami: sodobne miselne predstave o Kekcu večinoma izvirajo iz njegovih filmskih in ne iz literarnih pojavnosti. To tezo bom skušala podrobneje dokazati z analizo slikanic o Kekcu, posebej tistih v izvedbi naslednjih avtorskih parov: France Bevk – Marička Koren; Ivo Zorman – Matjaž Schmidt ter Andrej Rozman Roza – Zvonko Čoh. Pri analizi filmskih in slikaniških priredb bom pozorna tudi na spremembe v predstavljanju prostora in likov, predvsem pa na redukcijo tematike smrti, ki je močno prisotna v Vandotovi prozi.

V sodobni globalni oziroma vizualni kulturi se otroci z literarnimi pripovedmi v veliki meri srečujejo preko (tudi filmskih) podob. Privlačnost filmske verzije je eden od ključnih dejavnikov, zaradi katerega otroci vzljubijo določeno (ekranizirano) literarno delo.⁴ Menim tudi, da recepcija ekranizacij lahko določi bralsko

² Temu pritrjuje tudi sklep spremne besede Petre Dobrilove k prvemu ponatisu (iz *Zvončka*) *Kekca nad samotnim breznom* iz leta 1952: »Če se bodo [Vandotove planinske pripovedke] našim otrokom tako priljubile, kot so se njihovim staršem, ki so jih čitali v *Zvončku* v času izhajanja, potem bo z njimi založba Mladinske knjige dosegla svoj namen: dati otrokom domače knjige, ki bi jih vzgajale k pogumu in vztrajnosti, k iskrenosti in dobroti« (Dobrilova 1952: 4). Obenem pa je zanimiv tudi podatek, da je bila leta 1945 v Beogradu ustanovljena revija »Kekec – jugoslovanska revija mladih«, kar pravzaprav kaže na to, da se je priljubljenost tega lika že pred prvim Galetovim filmom uveljavila tudi izven meja Slovenije.

³ Vseplošno priljubljen (Lojz Tršan iz Filmskega arhiva Republike Slovenije meni, da je Kekec iz leta 1951 najbolj priljubljen slovenski film oziroma film, ki ga je videlo največ gledalcev), obenem pa je tudi prvi slovenski film z mednarodno filmsko nagrado – zlatim levom v kategoriji mladinskih filmov na 16. Beneškem filmskem festivalu. Kekca so leta 1957 predvajali tudi na Kitajskem, kjer se je z ozirom na velikansko tržišče predvajal v več tisoč kopijah.

⁴ Ne trdim, da je priredba v film edini dejavnik za priljubljenost določenega mladinskega literarnega dela, je pa vsekakor zelo pomemben.

dojemanje prostora in likov literarnega vira. Vemo, da pri ustvarjanju miselnih podob pri branju bralec izhaja iz znanih shem. Nove podatke zasidra v že osvojenih predstavah; otrok se bo na primer pri ustvarjanju čustveno-domišljjskih slik oprl na tisto, kar že ve, pozna (glej Kordigel 2009). Wolfgang Iser ugotavlja, da se navadno šele ob ogledu filmske adaptacije knjižnega dela zavemo, kako vizualno nedoločene, »uborne« so bile naše bralske predstave; pri tem se sklicuje predvsem na predstave o določenem literarnem/filmskem liku. Odprtost in pičlost optičnih določil v bralnih predstavah po Iserju dokazujeta, da bralno dejanje določen lik vzpostavlja prvenstveno kot »nosilca pomena.« Predstavljanje lika med branjem torej proizvaja heteronomen predmet z eksistenco, ki ni samostojna, temveč je močno odvisna od bralčeve kognitivne dejavnosti. To je vzrok za razočaranje nad filmsko podobo, meni Iser in se pri tem sklicuje na Stanleyja Cavella: »resničnost na fotografiji je zame prisotna, jaz pa zanjo nisem prisoten«; film torej prikazuje nekaj, kar je ločeno od mene, iz česar sem izključen: preteklost (Cavell 1971/1979: 23). Menim, da Iser pri omenjenih primerjavah sicer spregleda tako dejstvo, da filmskega medija (hibridnega, avdiovizualnega, dinamičnega) ni mogoče enačiti s fotografskim, obenem pa se ujame tudi v tradicionalno dihotomijo superiornosti besede nasproti podobi. Filmski gledalec ni docela omejen v ustvarjanju lastnih predstav o pripovedi. Tudi filmska pripoved ima številna prazna mesta in tudi filmski liki so le shematizirani aspekti celotne predstave. Profilmški čas in prostor (tisti, ki je ujet v kadre) je namreč obdan s časom in prostorom, ki sta v filmu le implicitirana in ki ju mora v svojih miselnih predstavah ustvariti gledalec kot predpogoj za razumevanje filmskega prikaza. Pomembna pa je Iserjeva ugotovitev o vizualni nespecifičnosti bralskih predstav, zaradi katere lahko filmska različica literarne pripovedi povratno ključno določi bralčevo konkretizacijo likov ali prostora. Po ogledu filmske različice določene literarne predloge bodo vizualno »uborne« bralske predstave nadomeščene z vizualno specifičnimi filmskimi predstavami.

Pripovedi o Kekcu predstavljajo slovenski primer, pri katerem v procesu intermedialnega prirejanja ključno mesto niza priredb preide iz literarnega na filmsko različico. Da je v tem procesu filmska ekranizacija določila kasnejše bralske konkretizacije, bom v nadaljevanju dokazala z analizo slikaniških različic teh pripovedi, še prej pa bom analizirala folklorne vplive na Vandotove pripovedi o Kekcu in spremembe, ki so nastale v prenosu literarne pripovedi na film. Pri tem bom uporabljala metodologijo recepcijske teorije in analize diskurzov, gradivo pa bom, kot sem omenila, omejila na Vandotovi pripovedki *Kekec nad samotnim breznom* in *Kekec na volčji sledi*, priredbe omenjenih tekstov v režiji Jožeta Galeta (*Kekec; Srečno, Kekec; Kekčeve ukane*) in priredbe le-teh v slikanicah.

Vandotovo preoblikovanje ljudskega izročila

Igor Saksida ugotavlja, da v mladinski literaturi pojmovanje otroštva in posledično nagovarjanje mladega bralca »izhaja bodisi iz razkoraka bodisi iz zblíževanja z otroštvom« (Saksida 2001: 406). V Vandotovih planinskih pripovedkah o Kekcu je dvojnost pojmovanja in nagovarjanja bralca očitna predvsem v spopadu Kekca z Bedancem, Pehto in Prisankom.

Vsi našteti liki so v Vandotovo prozo pronicali iz kranjskogorskega bajčnega izročila. Anja Štefan navaja Petra Jaklja – Smerinjekovega (1886–1979) kot vir, preko

katerega so pripovedi o pogumnem pastirčku, Pehti, Bedancu in Kosobrinu našle pot do Josipa Vandota (Štefan 1999: 17). Petra Dobrilova poleg tega kot Vandotov vir ljudskega izročila omenja tudi pisateljevo mater: ta se je z otroki, kadar so bili posebno pridni, igrala ter jim pripovedovala pravljice, »če ne pa jim je zagrozila s hudim možem Bedancem, z divjo ženo Pehto ali s Kosobrinom, bajnimi bitji, ki so strašila od novembra do božiča« (Dobrilova 1953: 3).

Liki, s katerimi se Kekec spopada, močno odražajo svoje folklorne, pa tudi mitološke usedline. V kontekstu ljudskega pripovedovanja ti liki sicer niso bili prikazani enodimenzionalno; niso bili označeni le z atributi neusmiljenosti, hudobije in zlobe, marveč so se na dobra dejanja, kot darovalci v magičnih pravljicah, odzivali z darovi.⁵ Njihova ključna funkcija v pripovedih pa je bila vendarle vzbujanje strahu oziroma svarjenje otrok pred nevarnostmi (zunaj doma). Kako močan je bil lahko omenjeni učinek, priča tudi izjava Petra Jaklja: »Ko sem zaslišal Bédanc, se mi je zazdelo, kot da bi me kdo po glavi!« (Štefan 1999: 17) Dodati ji je mogoče še to izjavo: »Pripovedim o hudiču, divji jagi, mrtvecih, ki ponoči okrog hodijo, je [Smerinjekov] tako živo verjel, da ga je šele pri vojakih strah popustil« (prav tam).

Grozo in spoštovanje vzbujajoči prebivalci planin imajo učinkovitega nasprotnika v Kekcu. Ta je močno določen z atributom poguma, zato pogosto krši svarila in prepovedi. Vendar pa v Vandotovi prozi lik Kekca preseže zgolj vzgojno funkcijo, saj so njegove »transgresivne« lastnosti – pogum, ki meji na objestnost, hudomušnost, nagajivost, subverzivni, karnevalski humor – prikazane z veliko naklonjenostjo s strani pripovedovalca. Dejstvo, da je »Kekec navihani in ima sto muh v glavi«, da jih »iz rokava iztresa in nikoli ne pride v zadrego« (Vandot 1922/1957: 34), ostali liki vidijo kot dečkovo prednost, zaradi katere širi veselje, kamorkoli pride. Kekec torej s svojo radoživostjo, pa tudi nagajivostjo pooseblja princip igre, ki še ne pristaja na dihotomijo dobrega in zlega in ki spričo svoje neizkušenosti ne pozna strahu. Preko Kekčeve fokalizacije dogodkov se pripovedi o Kekcu vzpostavljajo skozi otrokocentrično perspektivo; gre torej za zbliževanje, zavezništvo pripovedovalca z otroki.

Če si pobliže ogledamo predstavitev negativnih likov, ugotovimo, da jih lahko obravnavamo tudi kot poosebitve, ki otroškemu ali arhaičnemu doživljanju sveta ponazarjajo numinozno, sveto dimenzijo gorske narave. Doživetje religioznega občutja pri človeškem soočenju z gorami Boštjan Šaver razlaga preko koncepta svetega, kakršnega je uveljavil Rudolf Otto v knjigi *Sveto: o iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega* (1993). Sveto v Ottovi definiciji zajema širši kontekst numinoznega, za katerega je odločilen koncept »*mysterium tremendum et fascinans*«. To občutje zajema strah in grozo, pa tudi očaranost nad nedoumljivostjo, skrivnostnostjo nerazumljenega (Otto 1993).

Številni raziskovalci Vandotove proze menijo, da so v njej prisotni elementi predkrščanskih mitov, ki so vanje, kot že omenjeno, pronicali preko recepcije ljudskega slovstva. Boštjan Šaver v študiji *Nazaj v planinski raj* na podlagi raziskav slovenske mitologije Damjana Ovsca (zlasti monografije *Slovenska mitologija in*

⁵ Anji Štefan zapiše, da Peter Jakelj – Smerinjekov kot Vandotov informator ni bil zadovoljen z literarnimi verzijami pripovedi (Štefan 1999). Kot mi je povedala avtorica študije, naj bi Smerinjekovega motilo dejstvo, da je bila karakterizacija Kekčevih nasprotnikov pri Vandotu zožena, medtem ko so v njegovih pripovedih nastopali kot spoj dobrih in zlih atributov.

verovanje, 1991) ugotavlja, da lahko »v slovanski mitologiji korenine Bedančevega lika najdemo med bajnimi bitji, kakršna so vedomec, vejdamec, vedaunc, bedanec, vedavec, vedavac idr.« (Šaver 2006: 163). Vedomec je zlo bajno bitje, negativni pol dobrega kresnika, medtem ko Kekčev lik Boštjan Šaver povezuje z mitom o kresniku. Vedomec je tudi spoj živalskega (medved) in človeškega (Šaver 2006). Sebastian Dovč v Bedancu najde vzporednico z mitološkim likom divjega moža, ki je ljudem delal škodo in jim obenem pomagal oziroma svetoval. Dovč ugotavlja, da pri Vandotovem Bedancu atribut pomoči/svetovanja umanjka; Vandotov Bedanec namreč ljudem samo škoduje (Dovč 2013: 38). Šaver nadalje – spet v navezavi na Ovščevo knjigo iz leta 1991 – piše, da je Bedancu »vzporedno bitje ženskega spola Pehtra, Pehta baba, Pehtra baba ali Pehta v Kranjski Gori – gre za grdo, hudo in strašno kosmato babo, ki ima burkle, da dregne, v drugi roki sekuro, da jo zasadi človeku v hrbet, na hrbtu pa nosi žerlin, nesramni koš« (Šaver 2006: 163). Šaver tudi zapiše, da Pehto nekateri etnologi povezujejo po eni strani s Sredozimko (*Mittwinterfrau*), po drugi strani pa s kraljico Belih žena (prav tam).

Kot ugotavlja Hladnik, pravljичni elementi s kasnejšimi izdajami Kekcev upadajo, predvidoma skladno z odraščanjem Vandotovih otrok, ki so jim bile zgodbe namenjene. Hladnik piše, da je največ pravljичnega v »najzgodnejši Kekčevi zgodbi (*Kekec na hudi poti*), kjer je junak star šele 8 let in za katero je bil verjetno mišljen mlajši sprejemnik« (Hladnik 1981). Največ elementov fantastike torej vsebujeta divji mož Prisank in vila Škrlatica, ki v filmu nista bila upodobljena. Precej mitoloških atributov je mogoče najti v besedilu *Kekec na volčji sledi* v reprezentaciji Pehte. Ta lik je prvič predstavljen preko opisov, ki jo prikazujejo kot grozno bitje, ki žre otroke. Opis njenega »drugega domovanja« ji doda atribut Sredozimke.⁶ Eksplicitno se Pehtini fantastični atributi izrazijo tudi v njenih lastnih izjavah: v zaupnem pogovoru namreč Kekcu pove, da njene starosti ne bi razumel, »da pa je v njihovih krajih že več kot sto let in da bo ostala še dolgo, dokler se ji ne izneveri volk in pojde s človekom v dolino« (Vandot 1922/1957: 99). Pri opisih Bedanca nadnaravnih elementov skoraj ni zaznati, je pa v atributih tega lika močno zgoščena tematizacija divjosti, divjine; Bedanec je označen z izjemno velikostjo, kosmatostjo, srditimi temnimi očmi, z ubijanjem živali.

Negativne like v Vandotovih Kekcih je torej mogoče razumeti tudi kot poosebitev arhaičnega strahospoštovanja do nedoumljive gorske narave, ki jih odrasli prenašajo na otroke v obliki svaril. Strah in njegovo obladovanje sta v Vandotovih pripovedkah o Kekcu zelo pogosto tematizirano čustvo. Prisotna sta v opisih gorske narave, posebej izrazito v prikazih Kekčevih srečanj z divjimi živalmi: orlom, sovo, (Pehtinim) volkom. Občutje gorskega sveta kot nerazodete, strašno lepe skrivnosti se v Vandotovih besedilih mimo poosebitev v fantastičnih bitjih prikazuje tudi preko konvencionalnih alpskih motivov – zlasti preko pridevnikov, ki označujejo prostorske segmente; vstopa v mračni gozd, občutja stoletnih smrek, obraslih s sivkastimi lišaji in smolo, belih vrhov, ki žare v skrivnostnem ognju, groznih slapov, ki padajo v neskončna brezna. Vendar pa pri tovrstnih opisih Vandot bralcu

⁶ »Tu gori na planotici je bilo še bolj hladno kot doli med ruševjem, zakaj od belega snežišča je prihajalo nekaj ledenega, da je Kekca kar streslo in ga zazebló do kosti. »Br, br!« je izgovoril. »Teta Pehtara, tu pa je menda doma sama zima. Pred pomladjo se je skrila semkaj in jo je strah med divjim skalovjem. Ali ni res, teta Pehtara?« (*Kekec na volčji sledi* 1957, 82)

navadno ne dovoli, da bi se občutjem strašne lepote gora predajal scela; opis se pogosto izteče s premikom fokalizacije, ki fascinirani subjekt subvertira, parodira z glasom navihanega Kekca.⁷ Podobno Vandotovi teksti modificirajo zastraševalno, avtoritarno in svarilno funkcijo, ki je značilna za prikaz strašnih likov/bitij v folklornih pravljičah. Kekec strašno moč Bedanca in Pehte ter Prisanka dosledno mehča z zaupljivim otroškim naslavljanjem »teta Pehta«, »stric Bedanec« in spraševanjem v smislu »zakaj ste tako hudi«. Subvertira jo tudi preko žanra otroške zbadljivke (glej na primer Kekčevo nagajivko na temo Pehte: »Teta Pehta, dober dan!/Pridi k nam na tiho plan ...« oziroma Anje Panje: »Anja Panja/Petka pana;/štiri miši,/veter, piši!«). Negativni liki tako niso zgolj nedoumljivo strašni, temveč ima vsak od njih človeško hibo, ki jo Kekec odkrije in jo izkoristi, da like »nasuka«. Bedanca tako ukane s pomočjo možakarjevega strahu pred sovami, Pehto preko njene navezanosti na psa Volka; Prisanka omehča tako, da divjega moža z igranjem na piščalko reši nočne more. Menim torej, da so mitološke in numinozne razsežnosti, ki so v Vandotovo prozo prešle iz ljudskega pripovedovanja, pri prehodu v tiskano besedo reducirane preko Kekčeve fokalizacije, ki svet predstavlja z otroškega, optimističnega, neizkušenega in zato neustrašnega stališča.

Filmske priredbe

Kot že omenjeno, so filmi Jožeta Galeta o Kekcu trije: *Kekec* (1951), *Srečno, Kekec* (1963) in *Kekčeve ukane* (1968). Prvi Galetov film je scenariistično soustvarjal Frane Milčinski - Ježek, ostala dva pa Ivan Ribič. Z osvobajanjem filma od literarnega vzora, ki je potekalo v petdesetih in šestdesetih letih preteklega stoletja, se je manjšala tudi Galetova »zvestoba« Vandotu. Prvi Kekec je tako dokaj zvesta priredba pripovedke *Kekec nad samotnim breznom*; na močno odvisnost opozarja celo podnaslov filma »filmska pripovedka«. *Srečno, Kekec* je svobodnejša predelava teksta *Kekec na volčji sledi*. Film *Kekčeve ukane* pa uporablja Vandotove tekste zgolj kot motive, ki jih svobodno dekonstruira. Priljubljenost filmov o Kekcu pri kritiki in občinstvu pa je z naraščanjem njihovega števila upadala.

Eden od pomembnih aspektov izbire Vandotove povesti kot predloge za prvi slovenski film je nedvomno njihov kronotop; ta je namreč močno soroden prostorski in žanrski usmeritvi začetkov slovenskega celovečernega filma. Boštjan Šaver v študiji *Nazaj v planinski raj* (2006) ugotavlja, da je gorski film (ki se je pod imenom *Bergfilm* razmahnil v Nemčiji v dvajsetih in tridesetih letih preteklega stoletja in doživel vrhunec z deli Arnolda Francka, na primer *Der heilige Berg*, 1926), nedvomno vplival na začetke slovenske kinematografije. Ta je v tridesetih

⁷ »Kekec se je čudil, ko je stopil iz Kosobrinove kočice in je videl okrog sebe tisto večerno zarjo. Pa se mu je zdelo, da živi vse okrog njega in diha, diha skrivnostno in pritajeno. Tresle so se skale v onem čudnem svitu; njivice so se tresle in tudi grmovje se je treslo, kakor bi resnično živel in prestopalo sem in tja ... »Hej, hej!« se je začudil Kekec še enkrat »to je pa res čudno. Da so zdaj tu vaški paglavci (...) nemara bi jih bilo celo strah in bi pobegnili. Hm, mislili bi si, da samo škratje varajo in čarajo tod okrog ... Pa ni škratov in tudi cekinov ni nikjer. Sonce gre za gore; daleč gre nekam, kamor ne more nihče. In tudi Kekec ne.« (Vandot, *Kekec nad samotnim breznom*, 1952, str. 96).

letih preteklega stoletja tudi spričo srbskih centralističnih pritiskov prikazovala nacionalno identiteto v okviru »alpske kulture slovenstva« zlasti v obeh predvojnih celovečercih: *V Zlatorogovem kraljestvu* (1931) in *Triglavske strmine* (1932) (Šaver 2006: 183). Alpska kultura je določala tudi prve povojne slovenske filmske dosežke, ki so si še zmeraj prizadevali izraziti slovensko nacionalno identiteto v spopadu s centralizacijskimi težnjami (glej Brenk 1980). Tudi številne povojne filme, kot so *Na svoji zemlji* (F. Štiglic, 1948), *Dolina miru* (F. Štiglic, 1954), *Kala* (K. Golik, 1958) ter *Balada o trobenti in oblaku* (F. Štiglic, 1961), odločilno določa kronotop alpske pokrajine, nekatere tudi žanrska določila gorskega filma, ki – nekoliko posplošeno zapisano – tematizirajo spopad človeka s nedoumljivo skrivnostnostjo, svetostjo, numinoznostjo gora. Vandotove planinske pripovedke je mogoče interpretirati tudi s tega gledišča; Miran Hladnik ugotavlja, da je pri Vandotovi adaptaciji Proppovega modela magične pravljice gozd kot nedoumljivi prostor divjine nadomeščen s planinami (Hladnik 1981).

Nada Gaborovič, France Bevk in Stanko Šimenc kot eno od določil Vandotove proze posebej izpostavljajo »slike gorske narave«. Šimenc meni, da te literarno niso učinkovite, so pa prikladno gradivo za filmske ustvarjalce, ki lahko iz njih ustvarijo filmske podobe z bogatim čustvenim potencialom za gledalce, ki jih kot Slovence določa »ljubezen do gora« (Šimenc 1981: 38). Slovenski (mladinski) film je tako svoj prototekst zaznamoval z estetsko reprezentacijo gora, ki nadgrajuje tradicijo krajinarskega slikarstva (na primer Marka Pernharta) in panteistične gorske fotografije Jake Čopa. V začetek slovenskega mladinskega filma se je vpisal tudi prikaz estetizirane alpske folklore; *Kekec* iz leta 1953 je kljub odsotnosti teh opisnih detajlov v Vandotovi predlogi zgodbo uporabil kot izhodišče za prikaze številnih primerov materialne (arhitektura, notranja oprema, kmečka in planšarska oblačila ter obutev in bivalni pogoji) in duhovne folklore (kmečka opravila in običaji, npr. koledovanje ob kresu) slovenskega alpskega sveta. S tem si je slovenska kinematografija v okviru tedanje jugoslovanske kinematografije skušala ustvariti svojo *differentio specifico*; kulturno preteklost, izhajajočo iz (segmenta) slovenske folklorne in literature (glej Brenk 1980).

Prvi film o Kekcu ohrani usedline Vandotovih bajeslovnih izvorov, predvsem preko skrivnostne moči gorske pokrajine, utelešene v Bedancu. Uvod v sekvenco, ki predstavi Bedanca, se začne s panoramskima posnetkoma belih skalnatih vrhov, ki so v Vandotovi prozi eden od klasičnih atributov predstavljanja numinoznih aspektov gora. Sekvenca sledi prikazu Kekčevega odhoda iz vasi in predstavlja junakovo prečkanje meje iz domačega okolja v divjino. Prehod je nakazan tudi s spremembo v glasbi. Ta iz veselega razpoloženja preide v grozeče tone, ko se kamera bliža planjavi, kjer stoji Bedančeva hiša in v katero naposled vstopi. Tam se kamera najprej ustavi v bližnjem posnetku nagačene, zobate, režeče se medvedove glave in kozorogovih rogov ter se nato počasi preko prikaza lovske opreme približuje vratom. Sledi pravljlična digresija Mojčinega petja in nato nastop Bedanca, ki ga napovejo puškini streli, preplah med živalmi in srnina smrt. V prvem Galetovem filmu se torej preko lika Bedanca ohranja poosebitev strašnih, nedoumljivih razsežnosti človeškega doživljanja gora. Obenem pa ne umanjka Kekčeva fokalizacija, ki ta strašni lik parodizira in subvertira z otroško nagajivostjo. Udejanja se predvsem v elementih glasbe in burleskne karakterizacije (na primer v prizoru, kjer Kekec spečega Bedanca obmetava s češarki). Bedanec ni samo grozljiv, je

tudi burleskno okoren in smešno praznoveren (groza pred sovami) ter bojazljiv (ob domnevni Kosobrinovi smrti).

Shematizirani aspekti, ki v Vandotovi literaturi bralcu posredujejo lik Bedanca, so določeni z naslednjimi atributi: velikost, lasatost oziroma dlakavost, srdite in temne, žareče oči, neusmiljenost, občasna nečloveškost. Načeloma bi se morala literarna nedoločenost (ta bralsko konkretizacijo Bedanca zamejuje le z folklornimi shemami divjega lovca in mitološkim spajanjem človeškega in živalskega) v filmu, zaznamovanemu s čezmerno specifičnostjo avdiovizualnih detaljev, izgubiti. Vendar namen filmskih ustvarjalcev ni bil tak; že uvodni napisi nam namreč povedo, da Triglav film s *Kekcem* mladini poklanja »filmsko pripovedko«; da so se torej ustvarjalci močno zgledovali po strukturah Vandotove literature. Znano je, da se je slovenski film spričo pomanjkanja kinematografske tradicije v svojih začetkih zavestno opiral na nacionalno literaturo in tudi folkloro. Vzrok za to je bila, kot že omenjeno, želja po vzpostavitvi prepoznavne nacionalne identitete v okviru jugoslovanskega filma (glej Brenk 1980). Za njegov uspeh je bila ključna tudi vloga scenarista Franeta Milčinskega - Ježka. Kot je prototekst slovenskega povojnega celovečernega filma močno zaznamoval Ciril Kosmač, »literarni mentor« Franceta Štiglica, je prototip mladinskega filma ob Jožetu Galetu določil predvsem avtor scenarija Frane Milčinski - Ježek.

Slovenska kinematografija je bila leta 1951 v elementih mizanscene, kostumografije, maske, scenografije, luči in igre zelo blizu gledališča, zato je Galetu v prvi filmski upodobitvi Bedanca uspelo ustvariti fantastičen, pravljičen lik, ki se bolj kot v območju filma vzpostavlja v okviru gledališke in literarne znakovnosti. Zgodbeni otroci, zlasti Tinkara in Kekce, so pogosto prikazani v bližnjih posnetkih. Bedanec pa je največkrat podan v srednjih planih, kjer ga označuje orjaška, medvedja postava, ki je še poudarjena s kožami ter ogromnimi nerodnimi coklami. Nekaj ključnih posnetkov spodada med *Kekcem* in *Bedancem* pa nečloveškost slednjega predstavlja tudi v bližnjih posnetkih. V teh kadrih večino ekrana zavzemajo razmršena črnolasa lasulja in prav taka brada, močno poudarjena maska obraza (izrazito zasenčenega), posutega z bradavicami, ter razširjene in izbuljene oči. Matej Bor je v referatu o slovenskem filmu leta 1950 napisal, da film ne prenese grobe gledališke maske in gestikulacije in da zaradi neupoštevanja tega pravila slovenski film diši po diletantizmu (Bor 50/88: 34). Vendar pa je bil spričo pomanjkanja bolj sofisticiranih filmskih sredstev režiser v ustvarjanju Bedanca gestikulacijo, masko in kostum prisiljen uporabiti v nekoliko pretirani gledališki maniri. Tako je zlasti manj informiranemu otroškemu pogledu Bedanec učinkoval kot fantastičen, ne čisto človeški lik, blizu mitološkim izvorom Vandotove proze. Pomemben element fantastičnega pripade tudi Kosobrinu; pripovedni delež tega lika opazno naraste v prenosu iz literarne v filmsko pripovedko, izrazito je poudarjena Kosobrinova zeliščarska veščina, obenem so reducirani tudi negativni atributi tega lika in njegovi nesporazumi s *Kekcem* (pri Vandotu je Kosobrin jezen na *Kekca*, ker Bedanca zabava z zbadljivko, v kateri se norčuje iz Kosobrinove bojazljivosti).

Pri ekranizaciji Vandotovega teksta pride do pomembne spremembe, ki ključno zaznamuje prototip prvega slovenskega filma. Umiranje bližnjih je v pripovedkah o *Kekcu* pogosto tematizirano. *Kekce na volčji stezi* se začne z obširnim opisom smrti *Kekčeve Keze*, dečkovega odziva nanjo in njegovega prenosa živali v dolino ter pokopa. *Kekce nad samotnim breznom* se prične s smrtjo Tinčine *mucike*,

obsežen pasus je namenjen smrti Kosobrina, opisu Kekčevega in Menarinega pripravljanja trupla na pokop, bdenja ob trupu ter pokopa. V zaključku je opisana kruta smrt Bedanca in volka. *Kekec na hudi poti* v drugem poglavju daljši del besedila namení Jeričinemu obisku materinega groba. Miran Hladnik zapiše, da je namišljena Kekčeva smrt zgolj impliciran, a ponavljajoč se motiv v teh literarnih delih (Hladnik 1981). Pri prenosu v film pa so vsi omenjeni motivi smrti eliminirani, dodana je edino srnina smrt v uvodu filma, ki ponazarja Bedančevo krutost. Vzrok za omenjeno redukcijo je najbrž sprememba v konceptualizaciji otroštva, vzgoje in funkcije otroške fikcije, ki se je zgodila v prehodu iz kulturnega konteksta, ki je pogojeval prenos Vandotove proze v prvi slovenski mladinski film. V tem okviru je najbrž nemogoče dokončno odgovoriti, kakšen diskurzivni premik je motiviko smrti iz integralnega dela pripovedništva premestil v območje prepovedanega, zamolčanega. Gre morda za prehod v tehnicistično, z močjo znanosti, medicine pogojeno kulturo, ki nepremagljivost smrti dojema kot tabu? Če je bil na primer v času, ki ga je zaznamovala močna prisotnost smrti v družinah, ta motiv v mladinski literaturi pogost, pa je z radikalnim zmanjšanjem smrtnosti otrok pa tudi odraslih in starejših (zaradi medicinskega napredka) ta motiv izginil tudi iz literature. Ali gre za zapovedani optimizem v kontekstu povojnega graditeljstva, ki je prepovedoval izražanje pesimističnih, žalostnih občutij (z izjemo ideoloških, ritualnih tematizacij smrtnih žrtev druge svetovne vojne)? Premik najbrž nakazuje diskurzivne spremembe v pojmovanju otroštva, vzgoje in mladim namenjene umetnosti, ki so zaznamovale tudi spremembe v produkciji slovenske mladinske literature v obdobju po drugi svetovni vojni, obenem pa tudi širšo družbeno tabuizacijo smrti.

Drugi film iz serije Galetovih filmov o Kekcu ima naslov *Srečno, Kekec*. Ob njegovi premieri leta 1963 je imel slovenski film drugačne ambicije kot desetletje poprej; iz želje po konstituiranju tega medija so se ambicije preusmerile k ustvarjanju mednarodno priznanega umetniškega filma, ki so (med drugim tudi s prvo mednarodno nagrado slovenski kinematografiji, ki je bila v sekciji mladinskih filmov podeljena *Kekcu* na Beneškem filmskem festivalu leta 1952) že dosegle prve uresničitve. Ker se je želela slovenska kinematografija uveljavljati kot samostojen umetniški medij, so režiserji postajali avtonomnejši in njihova izraznost ni bila več pod tako močnim vplivom tradicionalnejših umetnosti (literature, gledališča) kot v prvem povojnem desetletju. Jože Gale je tako s scenaristom Ivanom Ribičem močno preoblikoval scenarij; izrazita avtorska nota je razvidna tudi iz snemalne knjige, v kateri je poudarjena estetska reprezentacija gora (glej Šimenc 1981). Bolj kot modernistične tendence po filmski subjektivizaciji in lirizaciji – te pridejo v ospredje šele v zadnjem iz niza filmov o Kekcu, ki je pri gledalcih in kritikih doživel najslabši odmev, – je v filmu prisotna tendenca po estetskem prikazu gorske pokrajine, nemara še bolj poudarjene ob zavesti, da gre za prvi slovenski barvni film.

Fantastična dimenzija Pehte, ki se v Vandotovi pripovedki prepleta z njenimi realističnimi atributi, je pri prenosu iz literature v film popolnoma izginila. S podatki, ki sta jih zgodbi dodala režiser in scenarist, vizualno dimenzijo pa jim je določila scenografka ter kostumografka Marlenka Stupica, se konotacije Pehte diametralno spremenijo. Mitološke attribute nadomestijo lastnosti moderne ženske.

Pehta je tako v filmu učena ženska, izgnana meščanka, ki ima v svojem gorskem bivališču veliko število starih knjig, pa tudi nekakšen laboratorij za pridelavo zdravilnih napitkov, v skrinji pa skriva meščanske obleke in klobuke. Ta pripovedni premik se je po eni strani skladal z reakcijo na kritike prve ekranizacije Kekca, češ da so bili nekateri liki – natančneje Bedanec in Kosobrin – prešibko opredeljeni in blede (glej Šimenc 1981: 52). Konflikt, ki se je v planinski pripovedki na ravni strukture magične pravljice izražal kot preizkušanje junaka s strani darovalca in protagonistova zmaga oziroma zvijačna pridobitev magičnega predmeta, je v filmu ošibel. Močno pa je poudarjen spopad med Pehto in patriarhalno vaško skupnostjo. Ta je najbolj izrazit v sekvenci, kjer zbor z baklami opremljenih vaških mož preganja pobeglo Pehto.⁸ V filmu o Pehti je močno poudarjeno družbeno kritično (skoraj feministično) problematiziranje patriarhalnoruralnega diskurza Vandotove pripovedke; perspektiva zblíževanja z otrokom je reducirana. Za razliko od prvega filma o Kekcu, ki ne ponuja nikakršne fokalizacije skozi Bedančevo videnje pripovedi in torej gledalcu ne dovoljuje nikakršnega vživljanja ali vsaj razumevanja Bedančeve platí zgodbe, je film *Srečno, Kekec* drugačen. Režiser namenja veliko prostora bližnjim posnetkom Pehtinega obraza. Ta za razliko od Bedančevega ni zakrit z gledališko lasuljo in brado, prav tako ne z gledališko masko, temveč je gol obraz, ki ne pripada ne mitološkemu bitju, ne fantastični prikazni, ampak realni (izobraženi) ženski, marginalki, ki je v patriarhalni in provincialni družbi obsojena na propad. Zelo opazna je tudi igra Ruše Bojc; njena obrazna in telesna mimika Pehto prikazuje skozi občutje žalosti, kar povzroči, da se gledalčeva občutja do Pehte namesto v območju strahu in odpora izrazijo kot sočutje. Vendar pa se postavlja vprašanje, ali gre pri tem zgolj za odrasli, družbeno informirani pogled na lik ali tako dojemanje zaznamuje tudi otroško percepcijo zgodbe. Refleksija Polone Frelih o prevrednotenju sodb ob ponovnem ogledu filma namreč nakazuje na razkorak med otroškimi in odraslimi dojetjema likov v filmu: »Kot majhen deklič sem držala pesti za pogumnega, poštirkanega in oh in sploh idealnega junaka Kekca. Tokrat me je s svojo dobro voljo za vsako ceno zgolj in samo živciral. Moje simpatije gredo teti Pehti, zaradi katere smo se kot majhni paglavci tresli do kosti« (Frelih 2013: 1).

Ob takšni redukciji mitoloških, numinoznih dimenzij Kekčeve nasprotnice pridobi dečkova podjetna subverzija povsem drugačen odmev. Kekčeva dejanja niso več v ravnotežju z izhodiščnim (folklornim in kasneje Vandotovim) modelom, zasnovanim na strukturi magične pravljice. Ta namreč Pehto vzpostavlja kot darovalko, ki junaka preizkuša, dokler Kekcu ne uspe z zvijačo (ta v kontekstu magične pravljice ni obremenjena z moralno oporečnostjo) pridobiti magičnega sredstva, ki odpravi izhodiščni manko oziroma Mojčino slepoto. V spremenjenem kulturnem kontekstu je Kekčevo dejanje prikazano kot moralno oporečno; posledica tega pa je očitek, da film mladim gledalcem nudi slab zgled oziroma model obnašanja. Stanko Šimenc piše, da je filmska kritika ob premieri filma *Srečno, Kekec* opozorila na etično problematičnost filma, ki se kaže v hudi hibi glavnega junaka – njegovi brezobzirnosti, saj Kekec Pehti z zvijačo ugrabi Mojco, spelje psa in ukrade zdravilo (Šimenc 1981: 55). Kekčevi nasprotniki so se torej s prenosom v filmske verzije oddaljevali od bajnih bitij, ki posebejajo numinozno dojemanje

⁸ Sicer se spopad med možmi in nemočno Pehto, kot ugotavlja Sebastian Dovč, kaže že v pripovedi Petra Smerdenjakova *Pehta in železničarji*.

gora in se (najbolj izrazito v zadnjem iz serije filmov o Kekcu, *Kekčeve ukane*) vse bolj približevali kritiki in parodiji izhodiščnega literarnega oziroma folklornega modela.

Slikaniške priredbe

Pripovedi o Kekcu so po prvem natisu v *Zvončku* doživele veliko ilustriranih izdaj. Prva knjižna izdaja *Kekca nad samotnim breznom*, ki je na platnicah okrašena s slikami iz prvega Galetovega filma, vsebuje ilustracije Iva Erbežnika. Vseh skupaj je črno-belih likovnih podob osem, prikazujejo pa Kekčev spopad z orlom, prizor Kekca, ki ima namen vreči češarek v spečega Bedanca, prizor prehoda skozi skalni predor in Bedančev strah pred sovo, prizor, v katerem Menara izpred Kosobrinove koč opazuje Bedanca, ki je Kekca privezal ob drevo, Kekčev pogovor s Kosobrinom, Bedančev napad na Kosobrina, Kekčevo odkritje skrivnega prehoda, Bedančev padeč v prepad in Kekčevo ter Menarino vrnitev v dolino. V ilustracijah je viden vpliv filmske reprezentacije, najbolj izrazito v podobi Kosobrina, pa tudi v nekaterih aspektih Bedanca (cokle, gamaše, kože, brada, oči, velikost), Menare in v prikazu prostora, zlasti okolice Bedančevega in Kosobrinovega domovanja.

Naslednji izdaji teh pripovedk, *Kekec na volčji sledi* iz leta 1957 ter *Kekec na hudi poti* iz leta 1965, vsebujeta ilustracije Iva Šubica. Šubičeve ilustracije z grafičnimi kontrasti med svetlobo in senco in fantastičnimi konturami v grotesknem spajanju anorganskega, rastlinskega, živalskega in človeškega nekoliko spominjajo na grafike Franceta Miheliča. Šubičeva podoba Pehte dosledno sledi atributom, ki jih podaja Vandotov tekst. Pehta je visoka, suha, črnlasa ženska – strašna in lepa obenem. Ilustracije Iva Šubica niso zaznamovane s filmsko reprezentacijo, kar je samoumevno glede na dejstvo, da ti dve pripovedki še nista bili ekranizirani. Šubičeve ilustracije zgodbo v večji meri kot skozi dečkovo nagajivo, humorno perspektivo podajajo skozi resno, vzvišeno perspektivo dogajanja v gorskem svetu. Te ilustracije so skupaj z neskrajšanim Vandotovim tekstom najbrž bile namenjene mlajšim šolarjem.

Slikaniške priredbe z besedilom Franceta Bevka in ilustracijami Maričke Koren, ki so leta 1970 izšle v štirih slikanicah, nato pa še vsaj v petih ponatisih pa tudi v tujih prevodih, so močno zaznamovale sodobno recepcijo Kekca. Ilustracije skušajo dogajanje Vandotovih pripovedk skozi likovni jezik približati predšolskim otrokom. Podobe Maričke Koren namreč zaznamujejo vse prvine, ki jih Črtomir Frelih navaja kot primerne za najmlajše bralce slik: abstrakcija, močna barvitost in ploskovitost, jasna ločnica med barvami in črtami, reducirana mreža odnosov med upodobljenimi liki in predmeti, ki so postavljeni v shematiziran prostor (glej Frelih 2009). Abstraktno podana telesa oziroma obrazi Kekčevih nasprotnikov se ne razlikujejo bistveno od protagonistovega obraza. V podobnem slogu prireja Vandotovo prozo France Bevk, ki pripoved oblikuje v enostavnih povedih, tragične elemente pa bodisi eliminira ali reducira: smrt kože Keze omili v podatek, da se je žival poleti na planini izgubila, reducira tudi prizor, v katerem Kekec straši Tinko, dokler ni deklica vsa iz sebe, prav tako so omiljeni grozeči in nasilni atributi Pehtinega volka. Vzrok za takšen premik v reprezentaciji Kekca je verjetno želja založbe, da bi Kekčev svet približala najmlajšim. V ozadju redukcije strašljivih in tragičnih apektov pa je sodobno pojmovanje funkcije mladinske književnosti za najmlajše,

ki ne sme biti strašilna oziroma mora družbene tabuje, zlasti smrt, otrokom posredovati na primerno omiljen način, na primer preko pravljичne parabole. Marička Koren je leta 1974 ilustrirala tudi ponatis celotnega besedila *Kekec nad samotnim breznom*. V tej verziji ilustracije podajajo najbolj konfliktno in krute dogodke v zgodbi: Kekčev spopad z orlom in Bedancem, Kekca, ki ga Bedanec privezanega na vrvi »žene kot telička«, Bedančev preplah ob oglašanju sove, Kekca, ki je privezan ob drevo, spopad Bedanca s Kosobrinom, Kosobrinovo smrt, Bedančev spopad z volkom. Pri tem je najprej opaziti, da reprezentacija prostora (na primer v Kekčevem spopadu z orlom, »srečanju« s sovo v skalni soteski, domovanju obeh gorskih mož, soteski, ki loči njuni domovanji) in oseb (predvsem oblačila in pričeske) izhaja iz filmskega prikaza. Obenem pa je zanimivo, da kljub konfliktni in nasilni motiviki izbranih prizorov upodobitev Maričke Korenove ostane na podobni ravni kot v slikanicah, namenjenim najmlajšim. V posebno konfliktnih prizorih je nasilje sicer nakazano z nekaterimi atributi, na primer z ostro palico, ki jo Bedanec uperja v Kekca, s poudarjeno velikostjo napadalcev (Bedanec, volk), sicer pa upodobitev prostora ostaja abstraktna, taka – zelo reducirana – je tudi karakterizacija. Lika Kosobrina in Bedanca sta si na primer zelo podobna, razlikujeta se le po velikosti ter po barvi brade in obleke. Likovna interpretacija izvirne Vandotove pripovedke *Kekec nad samotnim breznom* v ilustracijah Maričke Koren – nedvomno likovno dovršenem izrazu – odraža še danes vplivno funkcijo mladinske književnosti; ta naj bi otrokom v verbalni in likovni podobi podajala tragičnih ter nasilnih elementov očiščen fiktivski svet.

Leta 1989 je izšla slikanica *Kekec in Bedanec*, ki jo je po Vandotu tekstovno priredil Ivo Zorman, ilustriral pa Matjaž Schmidt. Zormanovo besedilo natančno sledi Vandotovim pripovedim in iz njih ne skuša eliminirati problematičnih (nasilnih ali tragičnih) tem; pripovedka o Kekčevem spopadu z Bedancem tako ohrani vse motive smrti, ki jih je priredba F. Milčinskega odstranila. Podobe Matjaža Schmidta so polne detajlov in natančnih prostorskih, pa tudi karakternih nians. Te slikanice so torej najbrž bolj primerne za mlajše šolarje, ki so zreli za identifikacijo s Kekcem. Schmidt je v nekaterih upodobitvah likov, na primer Kosobrina, filmske podobe nadomestil z lastnimi bralskimi konkretizacijami likov. Kljub temu ilustracije odražajo močan vpliv filmske reprezentacije, zlasti v upodobitvah prostora (tako gorskega domovanja Bedanca in Kosobrina kot tudi vasi) ter likov (zlasti Bedanca in Kekčeve matere).

Dominantne pozicije filmske reprezentacije v sodobnih bralskih konkretizacijah se je očitno zavedal tudi Zvonko Čoh, ki je v svojih ilustracijah Kekčevih dogodivščin (tri slikanice so izšle med leti 2000 in 2002) ustvaril nekakšen poklon Galetovemu filmu. Čohovo ilustracijo nasploh kritiki pogosto opisujejo kot filmsko (glej npr. Frelih 2009). Ta ilustrator torej zavestno izhaja iz ene temeljnih paradig vizualnega v dvajsetem stoletju; kinematografske reprezentacije. V Čohovih ilustracijah lahko prepoznamo scenografijo, kostumografijo, obraze, gestikulacijo in mimiko igralcev Galetovih filmov. Obenem pa je ilustrator te podobe obogatil z lastnimi humornimi detajli. V skrajšani priredbi zgodbe o Kekčevem spopadu z Bedancem Andrej Rozman Roza zgoščeno (brez s folklornimi elementi nasičenega dogajanja v vasi) sledi predvsem scenaristični predelavi Vandotove povesti, vključno z redukcijami tragičnih in tabujskih elementov; Kosobrin in Bedanec tudi v slikanici ne umreta; Roza in Čoh pa Kosobrinovo prebujenje prikažeta v rahlo

komični luči. V zaključku Roza ohrani Vandotov motiv, kjer se Minka (pri Galetu Mojca, pri Vandotu Menara) s Kekcem vrne v vas. Tudi v Pehtini zgodbi je Roza reducirala oziroma odrezal tragične, žalostne motive; smrt Keze, Kekčevo žalost ob odhodu od doma. V tej priredbi pisatelj ni tako zvesto sledil scenaristični predelavi kot v zgodbi o Kekcu, temveč je kombiniral elemente Vandotovega teksta in Galetovega filma o Pehti. Menim, da sta v Rozmanovih predelavah še posebej poudarjeni dve Kekčevi lastnosti, in sicer nagajivost ter humornost. Pripovedovalčeva afiniteteta do karikature in groteske prekriva tudi prikaze strašnih elementov gorskega sveta. Zvonko Čoh v slikarskih prikazih (ozadjih) gorske pokrajine, občasno tudi interierjev, poustvarja nekatere razsežnosti človekovega občutja nedoumljive eksistence vzvišene gorske narave, v ospredju pa, podobno kot v Rozmanovem besedilu, prevladujejo elementi karikature, s katerimi podaja obraze in odnose med liki, zbadljivi, nagajivi in parodični elementi dečkovih potegavščin.

Zaključimo torej lahko, da v najsodobnejših slikaniških priredbah prevladujeta zblíževalna funkcija in redukcija tragičnih motivov, medtem ko numinozno doživljanje gora, poosebljeno v bajeslovnih bitjih, blede v ozadju. Predvsem pa so ilustracije v slikaniških priredbah pripovedk o Kekcu dokaz v prid domnevi, da v bralskih konkretizacijah, ki sledijo ogledu ekranizacije, filmsko specifično predstavljanje zgodbe prekrijejo nedoločene konkretizacije bralnega dejanja.

Sklep

Vpliv filma, ene ključnih paradigem dvajsetega stoletja, je pomemben tudi pri razvoju funkcij in recepcije mladinske književnosti. Osrednja ugotovitev študije je, da filmsko – vizualno specifično predstavljanje zgodbe (ekranizacija) močno določi bralske konkretizacije likov in prostora. To je dokazano z analizo slikanic, ki so nastale po Galetovih ekranizacijah Vandotovih pripovedk. Večina slikanic namreč v prikazih, bodisi gorskih okolij (prostorska razmerja) kot tudi likov (videz, oblačila, pričeska ...), sledi filmskim določnicam. Reprezentacija likov in prostorov se v teh tekstih v večji meri kot na Vandotove pripovedke naslanja na Galetove ekranizacije, čeprav je v večini sodobnih (ilustriranih) priredb pripovedk o Kekcu kot prvi avtor naveden Josip Vandot. Vprašanje, ki se odpira iz sklepov študije, zadeva tudi status avtorja. Očitno prestižni status ustvarjalca izvirnika – prototeksta v naši kulturi še vedno povezujemo z literati – četudi njihov navdih povsem očitno temelji na slišanih zgodbah – medtem ko vizualne ustvajalce – najsi so v svoji medijski inovaciji še tako prodorni – dojemamo predvsem kot ilustratorje. Sicer pa besedilo opisuje, kako je prvi slovenski mladinski film, Galetov *Kekec* (1951), populariziral Vandotovo prozno besedilo (*Kekec nad samotnim breznom*, 1924), preko njega pa tudi nekatere starejše folklorne in mitološke motive; obenem pa opozarja na spremembe, ki jih je povzročila modernizacija pripovedi, predvsem na premike v prikazu gorske narave, strah vzbujajočih likov in motivov smrti ter nasilja. S prirejanjem Vandotove literature v film in kasneje v slikanice so iz pripovedi izginili številni tragični, skrivnostni in strašni elementi. Primerjava posameznih tekstov v nizu intermedialnih priredb lahko torej jasno prikaže premike v konceptualizacijah otroštva ter funkcijah in recepciji mladinske literature.

Viri

- B. Novak, 1994: *Kekec in divji mož*. Ilustriral Matjaž Schmidt. Ljubljana: Mladika.
- M. Schmidt, 1988: *Kekec na hudi poti*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vidmar, 2011: *Kekec iz 2. b*. Ilustrirala Ana Razpotnik Donati. Ljubljana: Vodnikova založba (DSKG); KUD Sodobnost International.
- J. Vandot, 1952: *Kekec nad samotnim breznom*. Ur. Petra Dobrila. Ilustriral Ive Šubic. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1957: *Kekec na volčji sledi* [ilustriral Ive Šubic]. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1970: *Kekec gre na pot: prva slikanica*. Ilustrirala Marička Koren. Tekst za slikanico priredil France Bevk. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1970: *Kekec se vrne: druga slikanica*. Ilustrirala Marička Koren. Tekst za slikanico priredil France Bevk. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1970: *Kekec ozdravi Mojco: četrta slikanica*. Ilustrirala Marička Koren. Tekst za slikanico priredil France Bevk. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1970: *Kekec in botra Pehta: tretja slikanica*. Tekst priredil France Bevk. Ilustrirala Marička Koren. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1974: *Kekec nad samotnim breznom*. Ilustrirala Marička Koren. Spremno besedo napisala Nada Gaborovič in Marijan Tršar. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 1989: *Kekec in Bedanec*. Priredil Ivo Zorman. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 2000: *Kekec in Pehta*. Po knjigi *Kekec na volčji poti* za slikanico priredil Andrej Rozman Roza. Ilustriral Zvonko Čoh. Kekčevo pesem napisal Kajetan Kovič. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- J. Vandot, 2001: *Kekec in Bedanec*. Za slikanico priredil Andrej Rozman Roza. Ilustriral Zvonko Čoh. Kekčevo pesem napisal Frane Milčinski. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2001.
- J. Vandot, 2002: *Kekec in Prisank*. Po knjigi *Kekec na hudi poti* za slikanico priredil Andrej Rozman Roza. Ilustriral Zvonko Čoh. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Literatura

- M. Bor, 1950/1988: Beseda o problemih naše filmske umetnosti (Referat na ustanovnem kongresu društva slovenskih filmskih delavcev). *40 udarcev. Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–88*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 23–38.
- F. Brenk, 1979: *Kratka zgodovina filma na Slovenskem*. Ljubljana: Dopolna delavska univerza Univerzum.
- F. Brenk, 1980: *Slovenski film. Dokumenti in razmišljanja*. Ljubljana: Partizanska knjiga.
- S. Cavell, 1971/1979: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press.
- P. Dobrila, 1952: Beseda o Josipu Vandotu. Vandot, J.: *Kekec nad samotnim breznom*. Ur. Petra Dobrila. Ilustriral Ive Šubic. Ljubljana: Mladinska knjiga.

S. Dovč, 2013: *Povesti o Kekcu: folkloristična analiza*. Diplomski naloga. Ljubljana: [S. Dovč].

Č. Frelih, 2009: Kaj odlikuje kakovostno ilustracijo. *Branje za znanje in branje za zabavo: priročnik za spodbujanje družinske pismenosti*. Livija Knaflič ... [et al.]. Ljubljana: Andragoški center Slovenije. 75–82.

P. Frelih, 2013: Dobro jutro: Srečno, Pehta! Delo (online). Ljubljana, Delo, 25. 3. 2013. (Citirano 7. 7. 2014). Dostopno na internetu na naslovu: <http://www.delo.si>.

M. Hladnik, 1980: *Shema in značilnosti Vandotove planinske pripovedke*. Slavistična revija. Letnik XXVIII (1980). 311–324. (Citirano 7. 7. 2014). Dostopno na internetu na naslovu: <http://lit.ijs.si/vandot.html>.

L. Hutcheon, 2006: *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.

W. Iser, 2001: *Bralno dejanje: teorija estetskega učinka*. Ljubljana: Studia humanitatis, 2001.

M. Kordigel Aberšek, 2009: *Didaktika mladinske književnosti*. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.

M. Nikolajeva, 2005: *Aesthetic Approaches to Children's Literature: an Introduction*. Lanham; Toronto; Oxford: Scarecrow.

R. Otto, 1993: *Sveto: o iracionalnem v ideji božjega in njegovem razmerju do racionalnega*. Ljubljana: Nova revija.

D. J. Ovsec, 1991: *Slovanska mitologija in verovanje*. Ljubljana: Domus.

Igor Saksida, 2001: Mladinska književnost. *Slovenska književnost III*. Jože Pogačnik [et al.] Ljubljana: DZS. 403–468.

B. Šaver, 2005: *Nazaj v planinski raj: alpska kultura slovenstva in mitologija Triglava*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.

S. Šimenc, 1981: Kekec v literaturi in filmu: Vandotove zgodbe o Kekcu in Galetovi filmski Kekci. *Ekrani*: revija za film in televizijo. Letn. 18, št. 1/2 (1981). 52–56.

A. Štefan 1999: *Folklorno pripovedovanje kot prepletanje izročila in osebne ustvarjalnosti*: (magistrski naloga). Mentorica Marija Stanonik; somentor Miran Hladnik. Ljubljana: [A. Štefan].

J. Zipes, 2011: *The Enchanted Screen: The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge.

J. Zipes, 2012: *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Filmografija

Kekec. Triglav film, 1951. Režiser: Jože Gale, Scenarist Frane Milčinski - Ježek. Igralci: Matija Barl, Zdenka Logar, Franc Presetnik, Alenka Lobnikar, Jože Mlakar, Modest Sancin, Vida Levstik, Lojze Potokar. Avtor glasbe: Marjan Kozina.

Srečno, Kekec. Viba film, 1963. Režiser: Jože Gale. Scenarist: Igor Ribič. Igralci: Velimir Gjurin, Blanka Florjanc, Martin Mele, Ruša Bojc, Bert Sotlar, Marija Goršič, Stane Sever. Direktor fotografije: Ivan Marinček. Avtor glasbe: Marjan Vodopivec.

Kekčeve ukane. Viba Film, 1969. Režiser: Jože Gale. Scenarist: Igor Ribič. Igralci: Zlatko Krasnič, Polde Bibič, Boris Ivanovski, Jasna Krofak, Fanika Podobnikar, Milorad Radovič, Jože Zupan.