

Kos in filmska umetnost

Matevž Rudolf

Janko Kos je ob svojem 80. jubileju v pogovoru v Narodni in univerzitetni knjižnici povedal, da je:

k literaturi pristopal najpogosteje z metodo duhovne zgodovine in poskušal zajeti filozofske poteze literarnega dela, poleg njih pa tudi estetsko, spoznavno in etično funkcijo literature. Po njegovem mnenju je literaturo treba umestiti v časovni tok, tako da literarni pojmi niso zgolj vsote merljivih lastnosti literarnega dela. Duhovnozgodovinska metoda raziskovalcu zastavlja vprašanja, kako v določeni dobi človek razume samega sebe in kako razume tisto, kar ga presega. (STA, 2011)

A Kos se v svojem opusu ni ukvarjal le z besedno umetnostjo, temveč tudi z drugimi vrstami umetnosti. Pogled na njegovo bibliografijo kaže, da se je še najbolj pogosto spogledoval s filmsko umetnostjo, ki je imela v začetku njegove znanstvene kariere v širšem družbenem okolju pomembno vlogo, saj je bila v slovenskem prostoru v nekakšni konstitutivni fazi. Kljub vsemu pa se je Kos pri raziskovanju in opisovanju filmske umetnosti držal duhovnozgodovinske metode, morda celo bolj temeljito.

V prispevku se bomo osredotočili na štiri Kosove članke, ki so jih slovenski filmski teoretiki in uredniki leta 1988 prepoznali kot vrhunske prispevke ob takratni 40-letnici zgodovine slovenskega filma.¹ Ob tej priložnosti je Slovenski gledališki in filmski muzej pod uredniško taktirko Zdenka Vrdlovca izdal zbornik z naslovom *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ta zbornik še danes velja za neke vrste kroniko, ki na pregleden način priča »o recepciji slovenske in jugoslovanskega filma, o formiranju filmske refleksije, o njenih različnih izhodiščih, pristopih in vprašanjih« (Vrdlovec, 1988, 9). Zgovorno je dejstvo, da je Kos v zborniku zastopan s kar štirimi članki.

Filmska umetnost je bila v zgodnjem obdobju slovenske kinematografije zaradi svoje spektakelske funkcije prepogosto pod vplivom takšnih in drugačnih političnih vzgibov. Prav zato je Zdenko Vrdlovec v omenjenemu zborniku tudi na podlagi Kosovih zapisov ugotavljal, da »je film kot najmlajša (ne rečem: najbolj sodobna) umetnost na Slovenskem končal kot bolj tradicionalna od vseh drugih – in zato tudi edina zares konservativna umetnost« (Vrdlovec, 1988, 11). Janko Kos je namreč dvanajst let po premieri prvega slovenskega zvočnega igranega filma v članku »Slovenske filmske perspektive« ugotovil, da do takrat »še ni prišlo (z eno samo, delno izjemo filma *Akcija*) do realizacije filmskega dela, ki bi v izvorni slovenski obliki posredovalo umetnost v njeni moderni, tj. alienirani, izven predmetenja in socialne normativnosti obstoječi varianti« (Kos, 1988c, 76).

Slovenske filmske perspektive (1961/62)

V članku z naslovom »Slovenske filmske perspektive« (*Perspektive*, 1961/62, št. 1) se je Kos celostno lotil integralnega pregleda slovenske filmske umetnosti zgolj po dobrih štirinajstih letih od premiere prvega slovenskega zvočnega igranega filma. Z današnje perspektive lahko opazimo, da je Kos že takrat zaznal šibkost slovenske filmske produkcije, na katero so pozneje filmski kritiki in teoretiki opozarjali še vrsto let. Že na začetku članka je podal svoje videnje filmske umetnosti, ki je nekako ostalo nespremenjeno skozi njegov celotni opus:

1 Film *Na svoj zemlji*, ki je bil premierno predvajan 21. novembra 1948 se pogosto omenja kot prvi slovenski film, čeprav je bilo že prej posnetih nekaj filmov slovenskih ustvarjalcev (npr. *V kraljestvu Zlatoroga*). Je pa res, da gre za prvi zvočni igrani film v slovenščini.

Film sam na sebi, t. j. in abstracto, ni niti umetnost niti mass culture niti karkoli drugega, za kar ga včasih s samoumevno prepričanostjo razglajajo. Vse to seveda lahko postane, toda šele, ko se v konkretnih položajih človekovega ontološkega in socialnega bivanja pojavi kot določna, s specificiranim namenom izdelana, stvarni funkciji prirejena filmska stvaritev. Najprej in predvsem pa je film samo tehnika, se pravi eden od načinov, s katerimi človek v delu in potrošnji obvladuje predmetnost. Po tej najsplošnejši opredeljenosti se prav nič ne razlikuje od književnosti, slikarstva, plesa, gledališča ali pa glasbe, o katerih navadno govorimo, kot da so umetnosti a priori, a so dejansko samo različne tehnike – če namreč besedo umetnost razumemo v njenem substancialnem in ne samo slučajnem pomenu, ki jo spreminja v sinonim za tehniko, t. j. večino ali umetelnost. V najboljšem primeru bi lahko dejali, da so za razliko od drugih človeku znanih tehnik umetniške tehnike, vendar ne zato ker bi a priori bile umetnost, ampak ker predstavljajo možnost za njen nastanek. (Kos, 1988c, 73)

Kos je filmsko umetnost videl kot preplet treh »substancialnih resničnosti, ki jih realizira, da bi z njimi ustregel človekovim ontološkim in socialnim potrebam: film kot popredmetenje (zabava, ugodje, užitek), film kot socialna normativnost in končno film kot umetnost« (Kos, 1988c, 74). Kos si tudi ne dela utvar in jasno poudari, da je film najmlajša umetniška tehnika. Ko je šele nastajala, so se drugod (npr. v poeziji, slikarstvu, glasbi) že do kraja skozi stoletja izvršili procesi, iz katerih se je rodila moderna umetnost. A kljub temu opaza, da so se v filmski umetnosti že pojavili presežki (npr. v filmih Fellinija, Antonionija, Bergmana). Na tej točki se Kos posveti slovenski filmski produkciji. Ne zanima ga posnemanje filmskih uspešnic (t. i. mass culture), saj za to v našem prostoru ni bilo ne tehnokratskih ali birokratičnih možnosti. Kos tako že na začetku šestdesetih let 20. stoletja jasnovidno zazna težavo slovenske filmske umetnosti (ki smo jo sicer omenili že v uvodu, a jo zaradi njene teže znova izpostavljamo):

Najbrž iz ideoloških vzrokov in do neke mere morda zaradi pomanjkanja scenarijskih zamisli vse doslej še ni prišlo (z eno samo, delno izjemo filma *Akcija*) do realizacije filmskega dela, ki bi v izvirni slovenski obliki posredovalo umetnost v njeni moderni, tj. alienirani, izven predmetenja in socialne normativnosti obstoječi varianti ... V slovenski filmski proizvodnji torej močno prevladuje prizadevanje po prividnem ohranjanju sinteze umetnosti, predmetenja in zlasti socialne norme« (Kos, 1988c, 76).

To tezo je potrdil tudi v svojih poznejših razpravah.

Erotika v slovenskem filmu (1965)

Erotika v slovenskem filmu je bila v kritičnih zapisih vselej predmet polemičnih debat, zato je še toliko bolj presenetljivo, da je Kos že leta 1965 opozoril na problem, ki je bil v poznejših letih le še bolj izpostavljan. Takole je zasnoval svoj članek: »Res se je erotični motiv pojavil doslej že v marsikaterem slovenskem filmskem delu, vendar samo kot postranski, manj važen ali zunanji element celote. Nikakor pa ne tako, da bi bil postavljen pred nas z voljo izpovedati o erotiki vse tisto, kar lahko ljudem pomeni v danem okolju in času« (Kos, 1988b, 108). Opozoril je predvsem na smisel erotičnih podob v slovenskem filmu, ki so bile bolj kot ne same sebi namen in niso razkrivale vzrokov njihovih posebnih socialnih, moralnih in estetskih oblik.

Svoja opažanja podkrepi z detajlom, vzetim iz Kosmačevega filma *Lucija* (1965), posnetega po Finžgarjevi kmečki povesti *Strici*. Kos jasno zapiše, da

filma ne gre presoјati z merili literarne predloge. Ta je eno in film drugo. Nesmiselno bi bilo zahtevati od filmov, naj bodo samo reprodukcije literarnega gradiva, saj je več kot gotovo, da ima filmska umetnost ne le svoje posebne formalne, ampak celo vsebinske kriterije. (Kos, 1988b, 109)

Pri tem se jasno opre na svojo duhovnozgodovinsko metodo. Povest je bila izdana leta 1929 pri Mohorjevi družbi, zato je »v precejšnji meri vzgojiteljska

in prosvetljuječa, vsebuje prav določno sporočilo tem bralcem, kako živeti na kmečkem gruntu, da bo njihovo življenje socialno in moralno zdravo« (Kos, 1988b, 109). Film pa je bil posnet šestintrideset let pozneje in zato namenjen povsem drugačni publiki, podvrženi vplivu sodobne urbane civilizacije.

Kos izpostavi droben prizor v pripovedi, kjer se Gašper poslavlja od Lucije pred vrati njenega doma, potem ko je nevesti in njenim staršem zmagoslavno prišel povedat novico o poroki.

V literarni predlogi zaročenca po tem dejanju stopita pred hišo, »kjer Gašper Lucijo zavije pred mrazom v svojo suknjo in mu ona za trenutek posloni na prsih; za sklep Gašper, odhajajoč po bregu, še veselo fantovsko zauka« (Kos, 1988b, 110). Kot ugotavlja Kos, je Finžgar ta detajl podal v okviru socialnega in moralnega sporočila, da morajo človeški odnosi na kmetih rasti iz zdravega pojmovanja pravic in dolžnosti v skupnosti, nikakor pa ne iz individualizma, ki bi se odtrgal od nje. Zato je prizor v erotičnem pogledu strogo konservativen in zadržan.

Kos pa opozori na popolnoma drugačno ponazoritev tega prizora v filmu, v katerem sicer mladoporočenca prav tako stopita pred hišo,

toda Lucija se ne ogrinja s kmečko sramežljivostjo, ampak stoji žareča (sredi mraza!) pred ženinom in gledalci na moč razgaljenih ramen in rok; prizor je predstavljen s samoumevnostjo, ki naj bi bila naravna in nujna za podoben položaj v kmečkem okolju; nato pa sledi še bolj nenavadna sekvenca – kamera pokaže bodoči par že v postelji, njo skrito pod odejo, njega razgaljenega in sklonjenega nad njo, očitno v njeni kamri; takoj nato se prikažeta še dobrovoljno razpoložena oče in mati v izbi, očitno vedoč za intimni *tête à tête* mladih dveh; in za konec sledi junakov odhod izpred hiše, ko se z veselim ukanjem spušča proti domu. (Kos, 1988b, 110)

S primerjavo prizorov je Kos pronicljivo pokazal na srž problema erotike v slovenskem filmu. Če so v literaturi erotični prizori vsebinsko smiselni in del celote ter tudi v skladu z okoljem, značajem likov in nasploh moralnim

nazorom zgodbe, so v slovenskem filmu (tudi če gre za film, posnet po izvirnem scenariju) erotični prizori iztrgani iz konteksta. Filmski ustvarjalci zaradi »kulta golote«, ki ima v filmski umetnosti močan percepcijski učinek, erotične elemente pogosto predstavijo »na sam erotični fakt kot tak, kot da je že sam zase zadostna vrednota in sam sebi zadosten razlog obstaja« (Kos, 1988b, 110). Kot da to še ni dovolj, so erotični prizori v slovenskem filmu pogosto tehnično nerodno posneti. Tako ostanejo »nove sestavine pravzaprav slabo vkomponirane v celoto, saj se prav nič ne skladajo z okoljem in npravmi, ki so v glavnem zvesto posnete po [moralno gledano bolj konservativni] Finžgarjevi predlogi« (Kos, 1988b, 112). Kos pri tem opozori na vrhunce podobne sekvence v tujih filmih: v italijanskem filmu je erotika senzualna, celo melanholična, pri Francozih drznejša in bolj naturalistična ter radoživa, a v obeh primerih speta s celoto filmske naracije. V teh primerih vidi Kos primeren zgled za ustrezno uporabo erotičnih elementov v slovenskem filmu.

Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma (1968)

Danes v raznoraznih antologijah, anketah in drugih kritičkih zapisih film *Ples v dežju* (1961) Boštjana Hladnika nemalokrat omenjajo kot enega najboljših slovenskih umetniških filmov. Zato je toliko bolj presenetljiv Kosov članek »Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma« (*Ekran*, 1968), v katerega uvodu zapiše:

Ko se bo pisala zgodovina slovenskega filma, najbrž ne bodo v zadregi za naslov poglavja o Hladnikovem režijskem in scenarijskem deležu. [...] Morda bi se ob Hladnikovem imenu dalo govoriti o začetku slovenskega umetniškega filma sploh. Ali niso bili skoraj vsi filmi do leta 1961, ki je rojstno leto Hladnikovega *Plesa v dežju*, samo preprosta in hladna obrtna dela, ne pa živi organizmi, ob katerih šele začutiš, da so posvečeni z umetniškim navdihom? (Kos, 1988a, 151)

Kos ugotavlja, da so bili filmi do Hladnikovega prvenca mestoma igralsko in tehnično prizadevno dovršeni, a so bili strahovito neosebni, če ne že kar brezosebni. Zato leto 1961 označi za začetek pravega slovenskega osebnega ali

celo osebnostnega filma. Ambicija slovenskega filma je bila dotlej po Kosovih besedah »na prvem mestu najpreprostejša, toda tudi najnaravnejša: da bi bil film sploh film. Nato pa so prišle na vrsto še nekatere druge – da bi na primer prikazoval partizanske čete ali da bi bil politično primeren; da bi bil za otroke ali pa da bi prenesel na filmsko platno znano slovstveno besedo« (Kos, 1988a, 152). S Hladnikom so se te ambicije še razširile. V članku Kos tudi teoretično opredeli štiri velike ambicije modernega filma:

1. Z vsemi sredstvi čutnega zapeljevanja postati vsakdanja zabava množicam.
2. V okretnem jeziku filmskih slik kazati ljudem socialno, politično in moralno aktualnost sodobnega sveta, da bi se zanjo zainteresirali in jo sprejeli za svojo lastno skrb.
3. Porabiti filmski jezik za izpovedovanje umetniške osebnosti, kakršnega je ta vajena v vseh drugih umetnostih in se mu tudi v filmu ne more odreči.
4. S pomočjo filmskih sredstev ustvarjati novo, še nevidno in nedoživeto estetiko čistih vizualnih in gibnih doživljajev.

Kos ugotavlja, da bi bil »idealnen« film tisti, ki bi spajal največ opisanih ambicij hkrati. Čeprav je tako v filmskem svetu kot povsod drugod težko združiti koristno z lepim, uspešno z resničnim in estetsko s socialnim. Hladnik je bil pionir slovenskega modernističnega filma, ki je v slovenski prostor vnesel motive francoskega novega vala. Tovrstni filmi so

eksperimentirali z novimi tehnikami in jih inovativno uporabljali pri obravnavanju najrazličnejših tem. Filmska pripoved je postala fragmentarna, nelinearna in dvoumna v različnih tematskih interpretacijah. Francoski film je pod vplivom novega vala zamenjal kvalitetno izročilo in si kmalu prislužil ugled v svetovnem merilu ter močno vplival tudi na Hollywood. Prav s pomočjo novega vala in avtorske teorije je v 1960. letih tudi v širši javnosti začelo veljati, da film ni zgolj medij množične zabave, temveč je lahko tudi posredovalec visoke kulture. (Rudolf, 2013, 54)

Kos se v članku ozre proti tujini in omenja filme, ki so nastali v času Hladnikovega prvenca: Fellinijevo *Sladko življenje* (1960), Antonionijevo *Avantura* (1960), *Noč* (1961) in *Mrk* (1962), Resnaisov *Lani v Marienbadu* (1961), Truffautov *Jules in Jim* (1961), Demyjeva *Lola* (1960), Godardova *Mali vojak* (1960) in *Ženska je ženska* (1961), Buñuelova *Viridiana* (1961) in Bergmanov *Deviški vrelec* (1960).

V primerjavi s takšnim evropskim ozadjem se zdi slog Hladnikovega filma manj čist in strog, preobložen in skoraj baročen, segajoč še v območje ekspresionizma in nadrealizma, vsekakor pa za jasnega, neoklasicističnega duha vodilnih evropskih režiserjev preveč čustven in skoraj starinski. Ali pa je bila morda prav v tem njegova slovenska izvornost? (Kos, 1988a, 154)

Čeprav Kos v *Plesu v dežju* opaža določene pomanjkljivosti in skladnost različnih tipov ambicij, kljub vsemu meni, da so se v tem filmu »združile v enoto vse filmske težnje, ki jih je [Hladnik] eno za drugo pritegoval v svoje delo, da bi v svoji osebi kot v enem samem ustvarjalnem žarišču združil ambicije slovenskega filma nasploh«. Tudi zato, ker je te filmske težnje prvi v vsem obsegu prenesel iz velikega filmskega sveta v domači prostor.

Sociologija slovenskega filma (1968)

Kos se je v članku »Sociologija slovenskega filma« (*Ekran*, 1968, št. 58–59) spraševal »ali se s pomočjo socioloških pojmov sploh da prodreti v osrčje slovenske filmske problematike, da bi se pojasnilo, kaj je pravzaprav slovenski film in kaj lahko od njega v prihodnje pričakujemo« (Kos, 1988d, 159). Že v uvodu članka dvomi o uspešnosti raziskave, saj je takšna metoda primerna za razvite filmske proizvodnje zahodnih dežel, filmsko ustvarjanje v vzhodnih deželah pa je v veliki meri ideološko vodeno in politično nadzorovano:

Na Slovenskem film resda ni niti popolnoma od zunaj voden, ampak kvečjemu na sredi med obojim; toda prav zato je precej daleč od izrazitosti, ki v sociologiji lahko obvelja za zares zanesljiv barometer socialnopsihološkega stanja. Tega je seveda v precejšnji

meri kriva tudi njegova tehnična, finančna in umetniška nerazv-
tost, saj sploh ne gre za zares utečeno, trajno, na široko razmah-
njeno filmsko proizvodnjo, ampak bolj za posamezne, od časa do
časa vznikajoče in celo naključne poizkuse, med katerimi že na
zunaj ni prave nepretrganosti, kaj šele globlje zveze z okoljem, z
njegovimi socialnopsihološkimi spodbudami in težnjami. (Kos,
1988d, 159–160)

Kos kljub temu nadaljuje svojo razpravo in jo označi kot skromen poizkus,
vreden tveganja. Slovenski film je po Kosu omejen predvsem zaradi subven-
cioniranja, saj slovensko filmsko ustvarjanje ni klasična »industrija«. Film sam
po sebi zahteva velika finančna sredstva, zato zaenkrat »o slovenskem filmu ni
mogoče razpravljati predvsem kot o industriji, da bi se od tod odkrila njegova
posebna sociološka problematika« (Kos, 1988d, 161). »Slovenski film je samo
slabo razvita, neutečena in nerentabilna, zato pa neuspešna industrija, ki jo
držijo pokonci subvencije, ne pa uspehi na tržišču. [...] Banalno dejstvo je pač,
da slovenski film, tak, kakršen je, brez subvencij ne bi mogel dolgo obstajati«
(Kos, 1988d, 161). Literarno ustvarjanje zahteva precej nižje finančne vložke, zato
je bila slovenska literatura lahko veliko bolj avtonomna, svobodna in moderna
ter se ni bala eksperimentiranja.

Slovensko filmsko tržišče je majhno, česar Kos seveda ne pozabi omeniti, a
rešitve vidi v takratnem širšem jugoslovanskem tržišču, še bolj pa v možnosti, da
slovenski film prodre tudi na mednarodni filmski trg. Žal so bili vsi ti poskusi
neuspešni. »Vzroke za to je potrebno iskati v splošni sociologiji filmskega okusa
pri nas, segajoči globlje v sociologijo današnje slovenske družbe, njenih slojev,
navad in kulture« (Kos, 1988d, 162).

Za srednji sloj moramo domnevati, da je njegov delež v strukturi
filmskega občinstva sicer precej večji od vodilnega ali kulturni-
škega, da pa ta udeležba vseeno ne presega razmeroma nizkega
odstotka. Za takšno domnevo resda ni na razpolago natančnejših
statističnih podatkov, govori pa zanjo premislek o življenjskem
slogu tega sloja, ki je tak, da ne po delovni ne po materialni in

psihološki strani ne navaja k pogostejšemu obiskovanju kino dvoran. Naše filmsko občinstvo se v glavnem steka iz uradniškega in nižjega sloja, predvsem pa iz mladine. (Kos, 1988d, 163)

Kos ugotavlja, da je povprečna kulturna in izobrazbena raven slovenskih filmskih porabnikov ista kot pri večini množičnega filmskega občinstva drugod po svetu, tudi v zahodnih deželah. Edina razlika je, da so v slovenskem prostoru kulturno ali izobrazbeno višje razvite skupine filmskega občinstva zares tako maloštevilne, da zaenkrat še ne morejo postati dovolj trdna osnovna filmskim zvrstem, ki bi lahko računale ne samo na primerno subvencijo, ampak tudi na primeren odziv tržišča:

Današnji slovenski film lahko le v zelo skromni meri ustreže potrebi po življenjski kompenzaciji, ki jo terjata od njega uradniški in nižji sloj, predvsem pa njuna mladina. Toda hkrati nima pravega učinka niti takrat, kadar poskuša zadostiti drugačnemu okusu – bodisi da si v tej smeri ne najde tržišča ali pa više razvitemu okusu dejansko sploh ne ustreza. (Kos, 1988d, 165)

Kos sicer opiše številne filme, v katerih so si režiserji prizadevali doseči najštevilčnejšo domačo ciljno publiko, a se jim to v glavnem ni posrečilo, ker niso znali tekmovati s tujim filmom v večini, kako privabiti in pridobiti množično občinstvo iz vrst nižjega, uradniškega pa tudi srednjega sloja, zlasti seveda mladino. Ko se slovenski film posveča ne preveč številnemu kulturniškem ali intelektualskemu občinstvu, mu pravzaprav nima ponuditi kaj takega, kar bi zares zaslužilo njegovo posebno pozornost, kot da ne bi bilo v boljši podobi znano že iz svetovnega intelektualskega filma.

Kos je tako v svoji raziskavi o sociologiji slovenskega filma preroško napovedal usodo slovenskega filma, ki so jo pozneje jasno zapisali številni raziskovalci. Še najbolj jasno se to vidi pri raziskovalcih slovenskih filmskih adaptacij: Stanko Šimenc (*Slovensko slovstvo v filmu*, 1983), Barbara Zorman (*Senca besede: filmske priredbe slovenske literature (1948–1979)*, 2009) in Matevž Rudolf (*Ko beseda podoba najde*, 2013). Vsi si prišli do istega zaključka, in sicer

da režiserji k načrtovanim filmskim adaptacijam literarnih del (ali pa izvirnih filmov) v preteklosti večinoma niso pristopali zaradi avtonomnega umetniškega zanimanja, temveč so delovali predvsem kot izvrševalci določene programske sheme, ki je bila usklajena s takratnimi ideološkimi smernicami.

Zaključek

Iz izbranih člankov Janka Kosa o slovenski filmski umetnosti lahko ugotovimo, da je pri svojem raziskovanju filmske umetnosti temeljito uporabljal duhovno-zgodovinsko metodo, ki je bila v filmski teoriji na Slovenskem spregledana, saj so, predvsem v poznejšem obdobju, prevladovale druge filozofske metode (npr. psihoanalitična). Kos je bil presenetljivo dobro seznanjen z aktualnimi filmskimi novostmi svetovnega (predvsem pa evropskega) filma. V svojih filmskih kritikah je pronicljivo opozarjal na slabosti slovenskega filma, ki so se tekom časa le še bolj izkristalizirale. Dobro je poznal tudi aktualne filmske teoretike in se nanje pogosto skliceval. Filmski umetnosti se je Kos v večji meri posvečal predvsem v prvem obdobju svoje publicistične kariere, saj je bil pozneje povsem zaposlen s številnimi literarnozgodovinskimi in literarnoteoretskimi raziskavami, ki jih je objavil v odmevnih znanstvenih monografijah. Le predstavljamo si lahko, kaj bi bilo, če bi se Kos lahko v večji meri posvetil filmski umetnosti v svojih teoretskih spisih. Neizmerno bogastvo bi bilo, če bi Slovenci poleg *Primerjalne zgodovine slovenske literature* imeli tudi *Primerjalno zgodovino slovenskega filma*.

Literatura

- Kos, Janko, 1988a: Boštjan Hladnik ali ambicije slovenskega filma. V: *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988* (ur. Vrdlovec, Zdenko). Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 151–56.
- Kos, Janko, 1988b: Erotika v slovenskem filmu. V: *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988* (ur. Vrdlovec, Zdenko). Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 108–12.
- Kos, Janko, 1988c: Slovenske filmske perspektive. V: *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988* (ur. Vrdlovec, Zdenko). Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 73–79.

- Kos, Janko, 1988d: Sociologija slovenskega filma. V: *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988* (ur. Vrdlovec, Zdenko). Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 159–71.
- Rudolf, Matevž, 2013: *Ko beseda podoba najde: slovenska literatura in film v teoriji in praksi (1984–2012)*. Ljubljana: UMco in Slovenska kinoteka.
- STA, 2011: Janko Kos praznuje 80 let. Dostopno na naslovu: <https://misli.sta.si/1613984/janko-kos-praznuje-80-let> (citirano 7. januar 2023).
- Vrdlovec, Zdenko, 1988: Film skozi očala. V: *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988* (ur. Vrdlovec, Zdenko). Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej. 9–16.



Znameniti pisalni stroj Olympia. Foto: Igor Bratož.