

zajeti v harmonični celoti vnanjo podobo otroških predstav in doživetij, rahlo in hudomušno čustveno obarvanih.

To so v skopih obrisih podana nekatera stališča, ki naj pomagajo voditi k pravilnemu razumevanju in vrednotenju mladinskega slovstva, in nekaj značilnosti, kot se odražajo v zadnjih novitetah.

Martina Šircelj

## FILM

### ODNOS MED LITERATURO IN FILMOM

(Dve sodbi o *Samorastnikih*)

#### 1

Temeljni nesporazum, ki označuje filmsko verzijo *Samorastnikov*, je v njeni nedoraslosti lastnim ambicijam. Film hoče, če se poslužim besed enega od njegovih avtorjev, »zadeti jedro Vorančeve zgodbe o veliki ljubezni in socialni različnosti«. Ob tem se kar sam od sebe vsiljuje problem odnosa med literaturo in filmom. Vsekakor so med njima določene razlike, ki se najbolj značilno kažejo v načinu njunega komuniciranja s publiko. Bistveno, kar ju v tem pogledu loči, so izrazna sredstva, ki so za vsako od obeh umetniških zvrsti specifična. Ker je navadno literatura tista, ki film omogoča in mu zastavlja vsebinski in idejni okvir, je zato tudi konstitutivni del slehernega filmskega akta. Pri tem je bistvenega pomena razmerje med literarno predlogo ali scenarijem in njegovo filmsko realizacijo. Kadar se zgodi, da film ni ekvivalenten prevod literarne snovi, lahko pričakujemo dvojje: ali njeno filmsko osiromašenje ali pa inventivno obogatitev, ki jo navadno zmorejo le veliki filmski ustvarjalci.

Ob *Samorastnikih* se je nesporazum med literarno predlogo in filmom razrasel že do absurda. Avtorji filma zatrjujejo, da je delo posneto po Prežihovi noveli, tisto, kar gledamo, pa s svojo vsebino in izvedbo to demantira. Prežih, naš največji popisovalec elementarnih človeških strasti, pristnega kmečkega ambienta in njegove socialne resničnosti, ki je svojo najboljšo umetniško upodobitev doživela prav v *Samorastnikih*, je preveden v filmski jezik, v resnici doživel zelo neustrezne vsebinske modifikacije. Poglavitna zabloda, ki zadeva prav v jedro spora med literarnim tekstom in filmom in iz katere izvira dobršen del slabosti filma, je predstavitev dogajanja v neko skorajda neotipljivo časovno razdobje, ki je sicer označeno kot osemnajsto stoletje, a je družbeno odločno premalo determinirano, da bi lahko nudilo trden okvir za kakršno koli realno vzdušje. Zato je socialna resničnost, ki je pri Prežihu trdno dokumentirana in zajeta v določen družbenozgodovinski prostor, tu neuresničljiva, saj nima niti prave osnove niti pristne povezave z ambientom, ki bi ji moral dajati značaj in vsebino. Še več: reducirana (individualizirana) je in odtrgana od logičnega časovnega zaledja, zato vseskozi učinkuje neprepričljivo in togo.

Medtem ko se pri Prežihu dogajanje ves čas logično odmotava in se njegove osebe gibljejo v živi resničnosti in so tudi same zaznamovane z njo, saj se spopadajo, ljubijo, mrzijo itd., pa so pri Pretnarju brez trdne podlage in živ-

ljenjske orientacije, ki omogoča vsestranske duhovne odnose, zato so ti odnosi prikazani preveč poenostavljeno in premalo dinamično. Njihov svet je eterično področje med seboj povezanih situacij, ki ne dajejo pravega dojma časovne perspektive, temveč težijo k epizodnosti, s čimer je porušena tudi enotna gradacija dogajanja. Filmanim *Samorastnikom* primanjkuje tistih notranjih energij, ki jih zmorejo, denimo, mnogi nordijski filmi, zlasti Bergmanovi, v katerih se za vsem dogajanjem na platnu čuti določen avtorjev odnos do sveta, takšna ali drugačna filozofska pozicija, ki ponavadi ni izražena z deklarativno tirado. Pričujoči film pa pogreša prav to: osnovni filozofski koncept, ki bi simbolizacijo napolnil z vsebino.

Prenos filmskega dejanja v preteklost je iz Vorančevega dela izločil pristno revolucionarno poanto v njem, temelječo v točno določenem časovnem in družbenem okviru; revolucionarnost se je v filmu sprevrgla v doktrino, veljavno takole nasploh. Ni treba posebej poudarjati, da se je tak koncept revolucionarnega dejanja izrazil zelo nebogljen in deklarativno. Tu pa se začneja drugi bistveni nesporazum filma, ki je sicer posledica prvega, namreč odnos med idejo in njeno filmsko realizacijo.

Scenarist je iz Prežihove novele izločil vse tiste na videz nepomembne fabulativne elemente, ki pa so sestavni del sveta, ki ga pisatelj popisuje, saj ustvarjajo zanj specifično vzdušje; predvsem pogrešamo v filmu elementaren odnos ljudi do zemlje in sveta sploh. Šele ta bi dal resnično vsebinsko dimenzijo vsem ostalim človeškim odnosom, zlasti pa razmerju med Ožbejem in Meto. Usodna ljubezen med njima je v filmu le aplikacija nekega splošnega erotičnega principa, ki skrbi za kolikor toliko dinamično dogajanje. Značilna zanjo je nekakšna neizživetost, omtvelost, ki pogreša psihološko poglobljeno elementarnost. Tudi Metino trpljenje, v katerem bi se moral pravzaprav izražati življenjski credo kmečkega proletariata, je po krivdi režiserja premalo impulzivno in človeško prešibko izpovedano. Tako osnovno razmerje med antagonistima skoraj ne da slutiti, da se razvija v smeri pravega spopada med njimi, saj se pogosto sprevrže prav v nasprotno možnost: v fikcijo, umik, resignacijo, mučeništvo.

Vorančevo delo vseskozi označuje kreativno uveljavljena narativnost, le posamezne sestavine v njem imajo izrazit vizualni značaj (npr. mučenje, scena na pokopališču). Scenarist bi vsekakor moral posamezne pasivne odlomke, ki so literarno sicer odlično izpeljani, za film tako preoblikovati, da bi tudi v vizualni podobi dosegli tisto težo in plastičnost, kakršno imajo v pisani besedi. Le tedaj bi lahko pripoved tekla dovolj kontinuirano in ne bi bilo nevarnosti, da se bo notranje razkrojila, kot se je to zgodilo v našem primeru. Togost in zadržanost dogajanja, ki ima svoj vzrok predvsem v vsebini neustreznem filmskem jeziku, nedvomno pomeni diametralno oddaljitev od tistega, kar veje iz Vorančeve pripovedi, ki je vsa prežeta s prvinskostjo in zemeljsko strastjo. Elementarna človečnost, ki nas v noveli revoltira, je v filmu, kljub temu da govori o ljubezni, docela potisnjena v ozadje, zato nas človeški odnosi na filmskem platnu ne pretresajo. Tu pa se že nakazuje nov nesporazum pričujočega filma: stilizacija.

V literarnih *Samorastnikih* gre za krvav družbeni konflikt, ki je že sam po sebi monumentalen. Avtorjem filma pa to ni zadostovalo. Namesto, da bi jo skušali izkoristiti takšno, kot je, obdano z vsemi vladajočimi odnosi med ljudmi,

so jo dramaturško do skrajnosti pretirali, tako da je postala že skoraj temeljni namen filma; pri tem so se poslužili tudi kostumske in scenografske stilizacije. Načelno stilizaciji nikakor ni mogoče oporekati, važno pa je vedeti, kdaj, v kakšni meri in kateri tematiki stilizacija ustreza. V filmskih *Samorastnikih* se je zgodilo tisto, kar je pri vsem tem najslabše. V želji, da bi pripoved stilizirali, so jo avtorji projicirali daleč v preteklost, s tem pa so jo odtrgali od tiste tvorne podlage, iz katere se je rodila in zaradi katere se je rodila: od konkretnega, otipljivega, trdno določenega socialnega ambienta. Ker bi bila stilizacija pripovedi v tem opredeljenem okolju smešna, če že ne nesmiselna, je bila torej njena presaditev v davno preteklost edina možnost, s katero so avtorji filma lahko uresničili svojo formalno domislico. Pri tem pa so se izognili konkretnemu socialnemu motivu, ki je v sebi specifičen, in poiskali drugo rešitev: simbolizacijo. *Samorastnike* so povzdignili v občevljaven simbol socialnega boja; brž pa, ko smo pri simbolizaciji ideje, je stilizacija kajpa možna in celo priporočljiva, saj daje snovi širši karakter in večji idejni poudarek. Vendar pa filmska prekvalifikacija Prežihove novele ni doživela svoje potrditve v snovi. Stilizacija tu sploh nima tiste vloge, ki ji je v prvi vrsti namenjena, namreč da pomaga ustvarjati adekvatno vzdušje, ki dopolnjuje konkretno dogajanje, temveč je njena vsebina drugačna: skuša se uveljaviti predvsem kot formalna posebnost sama na sebi, kot apriorna vrednota, namesto da bi se organsko zraščala s snovjo. Zategadelj je preveč abstraktna in se z vsebino le spogleduje, hoteč po vsej sili ustvariti kar največji zunanji vtis. Njena vloga v filmu je torej le dekorativne narave, zato je scenografska in dramaturška monumentalnost, ki jo uveljavlja, izpovedno povsem brez moči.

Odtod izvira razvrednotenje značilnih epskih prvin, ki označujejo literarne *Samorastnike*; njihova filmska simbolika je preveč deklarativna, izrazna sredstva, s kakršnimi je izpovedana, pa so dostikrat nasilna. Temu se podreja tudi idejno ogrodje filma, ki je v bistvu le pripomoček za doseg čimvečjega formalnega učinka. Film si na vso moč prizadeva, da bi z oblikovnimi sredstvi presegel Voranca in njegov pisateljski svet. Pri tem se poslužuje izraznih prvin poznega Eisensteina in nekaterih nordijskih filmskih avtorjev, zlasti Bergmana in Dreyerja. In uspeh? Medtem ko se Vorančevo delo s svojo monumentalnostjo samo po sebi dviga nad naše provincialne razmere, pa je njegova filmska verzija s forsiranjem izraznih možnosti in z izredno šibko idejno stimulacijo dosegla prav to, čemur se je ambiciozno hotela izogniti — provincializem, ki ga še zdaleč ne opravičuje dejstvo, da so bili *Samorastniki* med vsemi našimi filmi, predvajanimi na festivalu v Puli, formalno najzanimivejši.

Poglavitna zabloda filma ostane. Medtem ko Prežih izpoveduje resnico nekega časa in družbe v njem, pa film prikazuje idejno nemoč in družbeno psevdoangažiranost, saj so njej in njenemu osveščanju dane očitne koncesije, tako da učinkuje sila neprepričljivo. Zategadelj je tisto, o čemer nam film pripoveduje, daleč od resnice našega časa, še manj je lahko neka občečloveška resnica, saj prihaja iz nekakšnih eteričnih prostorov in ne od ljudi samih.

Nekateri bodo morda ugovarjali, da je komparacija literarne predloge in filma nasilna, češ da je film čisto nekaj drugega kot literarni tekst, vendar se mi zdi, da pri vsem tem primerjava sama ni važna, gre le za to, kaj so o istem motivu, pa naj je izpovedan v takšni ali drugačni obliki, vedeli povedati avtorji filma, kaj pa Prežihov Voranc.

Niko Grafenauer

Res je, da je Pretnar nekoliko staromodni: kdor je bil tako dober učenec v seminarjih velikega mojstra, temu ostane ljubezen do Eisensteinove montaže in Eisensteinove kamere do konca dni. Od tod trdota in epska počasnost njegovih kadrov, monumentalni lok sekvenc, ki se včasih povzpne previsoko in preveč zlovešče za trezno in realistično scensko dogajanje. Ali skoraj preveč lepo, dosledno po klasičnem nauku izpeljana vezava dveh kadrov; postava, ki se bliža, nam zatemni kamero, rez, in ko kamera znova spregleda, vidimo drugo postavo na drugem prizorišču, kako se oddaljuje.

Mogoče se mi Bergman vsiljuje včasih brez potrebe, toda že dolgo nisem gledal filma, v katerem bi bil tako zelo poudarjen bergmanovski pristop k scenografiji. Ti poudarjeni, važni kadri lesenega žleba, po katerem teče voda, kolo na vodnjaku, ki se vrti — in ne samo zato, da opravi svojo funkcijo, da spusti vedro do vode, ampak, ki se bo vrtelo nato vse hitreje in nam preneslo čustveno poslanico, ko Meta izgubi kontrolo nad samo seboj — to so detajli iz kmečkega življenja, ki se nam v našem pomeščanjenem predstavnem svetu vežejo ne na sam predmet v njegovem naravnem okolju, ampak na čustveno izkušnjo, ki smo jo o njem dobili iz nekega drugega filmskega dela: to izkušnjo danes vežemo z Bergmanovim stilom.

Škoda, da Pretnar ni hotel ali ni mogel še korak dalje, tja, kjer ambient prevzame neodvisno, samostojno dramatično vlogo in se konflikt hrani ne samo iz nasprotnosti med ljudmi, ampak tudi iz nasprotja med ljudmi in materialnim svetom, kot smo videli to tako lepo uporabljeno v *Deviškem vrelcu*, filmu, ki je *Samorastnikom* po vzdušju najsorodnejši.

Seveda ne smemo predpisovati režiserju, kaj bi po našem mnenju moral storiti v svojem filmu, predvsem ne stvari, ki jih morda sam ni hotel. Svojo prisotnost je Pretnar kot režiser popolnoma uveljavil. In samo tradicija, da v umetnosti nikoli ne smemo biti zadovoljni, nam dovoljuje, da obžalujemo, ker Pretnar ni dodal tistega *a little something extra*, kar je po besedah Ellen Terry značilno za zvezdnika in kar bi Ingmar Bergman brez dvoma storil.

To so meje, čez katere se filmski *Samorastniki* ne dvignejo. Toda do tega nivoja je film narejen dosledno dobro, pametno in profesionalno. Po merilih, ki jih uporablja vsakodnevna filmska kritika, je to vsekakor dober film.

Da so *Samorastniki* vzbudili tolikšno burjo, je, uporabimo besedo, krasen, prečudovit znak, da je film končno le prodrl do zavesti resnejših plasti slovenskega kulturnega življenja. Tu imamo prvi primer, da se je film vmešal v klasiko neke tradicionalne umetnosti, in to z zadostno umetniško močjo, da se ga ne da več odgnati z zamahom roke. Pri nekem drugem filmu, ki je bil prav tako narejen po znanem literarnem delu, pri Zupančičevi *Veselici*, je bil primer enostavnejši. Ker je avtor še živ, je lahko pri filmu sam sodeloval in se lahko tudi sam branil. Toda vprašanje ni: ali je boljša *Sedmina* ali *Veselica*, ali so boljši Vrančičevi *Samorastniki* ali filmski. Prav tako kot ni vprašanje, ali je bila strašnejša izkušnja v koncentracijskih taboriščih ali je starejši Resnaisov film, ali raje gledamo Picassojeve slike ali Clouzotovo filmsko študijo. Vprašanje je samo: ali so *Samorastniki*, *Veselica*, *Noč in megla* in *Čudež Picasso* dobri filmi.

Kar se v resnici dogaja, je spor za snov med dvema umetnostma: med literaturo, ki ima svoje palatine v vseh slovenskih kulturnih delavcih, in

filmom, za katerega govori samo tolerantnost in smisel za poštenost teh istih predstavnikov literature.

To je prvič, da se naša literatura čuti resno izzvana, in njeni varuhi so se vzdignili kot vitezi iz junaškega epa in se galantno postavili v bran svojih velikih ljubezni. Da Matej Bor in Mitja Mejak in toliko drugih čuti, da jih je film nekoliko razočaral, in da so pričakovali več — kaj je lahko od tega bolj naravno! Ne glede na vsa njihova iskrena prizadevanja, da bi bili do filma pravični in mu dovolili umetniško avtonomijo, te ljubitelje literature po dveh treh mislih znova zanese nazaj na relacijo Prežih in film.

Da je Prežih bil boljši psiholog, kot je Pretnarjeva montaža, in da je socialna in nacionalna nota pri Prežihu močnejša in bolj iskrena — temu moram pritrditi. Toda, da ima film svoje kvalitete, ki jih ni pri Vorancu, ker jih ni moglo biti, zato ker je Voranc pisal literaturo. Pretnar je pa naredil kvaliteten film — na tem mora vztrajati filmska kritika. Če ljubimo Voranca in literaturo, smo lahko samo veseli, ko vidimo, s kakšno vneto govoriijo zanj slovenski javni delavci-literati. Ne pozabimo pa, da so oni razsojevalci in stranka obenem.

Toda kje je slovenski filmski delavec, ki bi se pred našim občinstvom lahko postavil po robu teži in avtoriteti *literata* Mateja Bora? Kje je slovenski filmski kritik, ki si je z dolgoletnim poštenim in zanesljivim delom pridobil zaupanje, s kakršnim lahko računa *književni* kritik Mitja Mejak?

Na filmski kritiki je, da pred slovensko javnost pošlje može, ki bodo za svojo stvar znali govoriti prav tako iskreno, z znanjem in ljubeznijo, kot govoriijo oni za svojo, ki bodo z isto poštenostjo in odgovornostjo znali braniti film pred literaturo, kot branijo oni literaturo pred filmom.

Aleksander Čolnik

## GLOSE IN KOMENTARJI

### KRPANOVA KOBILA V MARIBORU

Dr. Danilo Požar, predsednik gledališkega sveta SNG Maribor, je v *Naših razgledih* z dne 5. oktobra t.l. objavil članek, v katerem je hotel obrazložiti, braniti in utemeljiti »nove poti, ki jih ubirajo organi SNG v Mariboru za popularizacijo gledališča«. In to je vsekakor dogodek, ker vsi vemo — pa tudi v časopisih je bilo o tem že veliko govora — da je z mariborskim gledališčem mnogokaj in hudo narobe. Zdaj, ko se je oglasil dr. Danilo Požar, lahko trdimo, da se je položaj tako rekoč docela razjasnil, kajti ta članek je neizčrpen vir za podatke o splošnem kulturnem položaju v mariborskem okraju in še posebej o položaju mariborskega gledališča, hkrati pa sega s svojimi načelnimi stališči daleč preko meja mariborskega okraja — zaradi vsega tega se ni treba čuditi, da mu posvečamo razmeroma obsežno gloslo.

Dr. Danilo Požar nam sporoča, kako je »gledališki svet SNG v Mariboru že na svoji prvi seji ugotovil, da bo njegova glavna naloga popularizirati gledališče, ker je današnja struktura obiskovalcev porazna«. »Porazna« je ta struktura zato, ker hodi v mariborsko gledališče le en sam ubogi odstotek