

Stanko Šimenc

Zavod SR Slovenije za šolstvo v Ljubljani

PREŽIH V FILMSKI IN TELEVIZIJSKI PODOBI

Prežihova dela, posebej njegova kratka pripovedna proza, že dobrih trideset let nezadržno doživlja svoje predstavitve v gledališkem, radijskem, filmskem in televizijskem mediju. Prežih je bil doslej tudi najbolj zanimiv za vse, ki so iskali oporo za svoje scenarije v slovenski književnosti. Najmanj je »prevodov« Prežihovih del v slušno igro – le štirje so, več jih je za oder – pet, največ pa za film in televizijo – kar devet:

RADIO (Ljubljana)

1. Vasja Ocvirk: *Samorastniki*, podatkov o režiserju in dolžini trajanja v arhivu Radia ni, prva izvedba 7. 3. 1951;
2. Vlado Habjan: *Ljubezen na odoru*, režija Maša Slavčeva, 39 min, prva izvedba 9. 8. 1953;
3. Mitja Mejak: *Judenburg* (po romanu Doberdob), režija Hinko Košak, 46 min, prva izvedba 20. 4. 1959;
4. France Vurnik: *Prežihovi ljudje*, dramatisiran literarni večer z odlomki iz Župančičevega uvoda v zbirko Solzice ter iz Prežihovih del *Boj na požiralniku*, *Samorastniki* in *Jamnica*, režija Rosanda Sajko, 45 min, prva izvedba 19. 2. 1970.

GLEDALIŠČE

1. Prežihov Voranc-Herbert Grün: *Pernjakovi*. Kmečka drama v 4 dejanjih (po romanu Jamnica), režija Balbina Battelino-Baranovičeva, krstna predstava Prešernovo gledališče Kranj 27. 4. 1951;
2. Miloš Mikeln: *Samorastniki*, dramska kronika v 15 slikah, režija Zofka Volčanšek, krstna predstava DPD Svoboda »Prežihov Voranc« Ravne na Koroškem 20. 2. 1960;
3. Mitja Šipek: *Svetneči Gašper* (po noveli Pot na klop), monodrama, režija Mitja Šipek, krstna predstava KPD »Prežihov Voranc« Ravne na Koroškem 8. 2. 1975;
4. Marija Kolar: *Boj na požiralniku*, režija Marija Kolar, krstna predstava KUD OŠ »Prežihov Voranc« Ravne na Koroškem 16. 2. 1978;
5. Mitja Šipek: *Judenburg* (po romanu Doberdob), režija Mitja Šipek, krstna predstava KPD »Prežihov Voranc« Ravne na Koroškem 22. 2. 1978.

FILM

1. *Koplji pod brezo* (po noveli Vodnjak), 3. zgodba v celovečernem omnibus filmu Tri zgodbe, scenarij in režija France Kosmač, proizvodnja Triglav film, črno-bel, 1248 m (45 min), premiera 1. 4. 1955 v Ljubljani;
2. *Samorastniki*, scenarij Vojko Duletič, režija Igor Pretnar, proizvodnja Triglav film, črno-bel, 2600 m (94 min), premiera 21. 9. 1963 v Ljubljani (pred tem prikazan na puljskem festivalu 2. 8. 1963);
3. *Ljubezen na odoru*, scenarij in režija Vojko Duletič, proizvodnja Viba film, barvni, 2574 m (93 min), premiera 7. 3. 1973 v Ljubljani;

4. *Boj na požiralniku*, scenarij Vladimir Frantar, režija Janez Drozg, proizvodnja TV Ljubljana in Viba film, barvni, 2316 m (84 min.), najprej predstavljen 4. 2. 1980 kot TV film, kot kinematografski film pa 17. 12. 1982 v Ljubljani (pred tem prikazan 22. 7. 1982 na puljskem festivalu ter na 10. TDF 4. 11. 1982 v Celju in 5. 11. 1982 v Slovenskih Konjicah).

TELEVIZIJA (Ljubljana)

1. *Solzice*, scenarij Milena Ogorelec, režija Igor Prah, barvni, 21 min, prva izvedba 15. 1. 1976;
2. *Trije posvetnjaki*, scenarij in režija Janez Drozg, barvni, 51 min, prva izvedba 7. 2. 1977;
3. *Borba na tujih tleh* (po potopisnih reportažah Na mrtvi točki iz zbirke Borba na tujih tleh in Gosposvetsko polje iz zbirke Od Kotelj do Belih vod), scenarij Franček Rudolf, režija Lado Troha, barvni, 53 min., prva izvedba 12. 4. 1982;
4. *Svetneči Gašper* (po noveli Pot na klop), scenarij Mitja Šipek in Janez Drozg, režija Janez Drozg, barvni, 39 min, prva izvedba 1. 11. 1982;
5. *Pasja pot* (po noveli Dvojčki), scenarij Tone Partljič, režija Janez Drozg, barvni, 60 min, prva izvedba 8. 2. 1983.

Nerealizirana scenarija:

- *Doberdob*, filmski scenarij, napisal Vojko Duletič, in
- *Judenburg* (Doberdob), scenarij za TV nadaljevanko, napisal Saša Vuga.

Prežih ni dočakal nobene transpozicije svojega dela; prve predstavitve – v radiu in gledališču – so bile dobro leto po njegovi smrti, medtem ko sta najvplivnejša medija – film in televizija – prvič prikazala Prežihov svet šele pet oz. šestindvajset let potem, ko je pisatelj utihnil.

1.

Lastnosti Prežihove pripovedne proze so očitno takšne narave, da zbuja izjemno zanimanje za prenose v druge medije, posebno v filmskega in televizijskega, ki postajata vse pomembnejši sestavini sodobnega življenja tudi pri nas.

Kaj je torej filmsko privlačnega v Prežihu? Prav gotovo ne kmečki-vaški svet, ki ga kot pisatelj pretežno upodablja, ampak lastnosti tega sveta, ki so takšne, da niso ukoreninjene le v kmečkem okolju preteklih dni, ampak s svojim sporočilom preraščajo pisateljev čas. Vendar je to še vedno premalo za filmsko privlačnost. Vemo, da so nekatera literarna dela bolj filmična, kot pravijo tej lastnosti teoretiki, od drugih. Ta možnost za adaptacijo se najbolj pogosto kaže v tem, da vsebina knjižnega dela zbuja v večji meri vizualne učinke, nadalje, da je zgodba dinamična, dramatična, psihologija likov pa dana pretežno skozi dogajanje in ne skozi deskripcijo. V načelu so manj pripravna za ekranizacijo tista dela, katerih zgodba ni razgibana in v katerih dominira beseda, ne prizor, misel, a ne slika. Pravil seveda ni. Kako bo režiser predstavil strukturo pripovedi v filmski obliki, je predvsem odvisno od njegovega talenta in vsega tistega, kar konstituira njegovo ustvarjalno (umetniško) osebnost, in zagotovo manj od veščin, ki sodijo v filmsko obrt in jih vsak mojster itak obvlada.

Privlačnost Prežihovih del za ekranizacijo izvira najbrž iz pomembne lastnosti njegovega pripovedništva, ki se kaže v tem, da ima globoko domače korenine in evropsko ozorje. Ob srečanju teh dveh svetov se ustvarja dramatična napetost, ki ne išče svoje sprostitve v prikazu včerajšnjega življenja, v povečevanju patriarhalne morale, v nostalgiji in do-

mačijstvu, ampak – v jutrišnjih razmerjih. Ta pisatelj je jutri spremlja optimizem, ki prehaja v nas, simpatična in nalezljiva pa so tudi njegova »vroča prizadevanja za življenjski obstoj, za kruh, dobro sosodstvo in ljubezen« (A. Slodnjak). »Najuspešnejši in najbolj pronicljiv je Prežih pri podajanju gole vitalnosti,« kot ga je označil Josip Vidmar, »žilave in neugonobljive življenjske moči, ki jo opazuje bodisi v težkem kmečkem delu ali v boju z naravo ali v silni ljubezni, kakršno nam je opisal v Ljubezni na odoru, ali v neuničljivi odpornosti druge ljubezni, ki jo je upodobil v Samorastnikih. V opisu teh moči je resnično velik in sile, ki nam jih predstavlja, imajo v svoji naravi elementarno prvobitnost in neugonobljivost, o kateri se nam hoče zdeti, da jo je vede ali nevede slutnjema občudoval Prešeren, ko je proglašal skromne začetke našega narodnega prebujenja kot komaj verjeten čudež, skoraj kot vstajenje od mrtvih. V to srčiko našega življenja in naroda je prodril Voranc s svojim pisateljskim instinktom za življenjski vzgon rodu, iz katerega je izhajal.«¹

Vsa ta moč Prežihovega pripovedništva že vrsto let privlači scenariste in režiserje, ki si Prežihovo literarno vizijo življenja prizadevajo izraziti filmsko.

2.

Kot vemo, Prežih ni dočkal svoje filmske premiere (tudi dokumentarnega filma o Prežihu nismo posneli, morda pa bomo nekoč, ko bodo slovenskemu filmu sijale »milše zvezde«, imeli biografski film o njem), kajti v zadnjih letih njegovega življenja smo napravili šele prve resnejše korake v filmski svet.

V svojih spominih na Prežiha navaja Kristina Brenkova,² kako sta se že med vojno (1942) pogovarjala Prežih in France Brenk o izvirni slovenski filmski proizvodnji in kako bo film Samorastniki, po Brenkovi viziji, prvi veliki cilj nove slovenske filmske ustvarjalnosti. Nekako tako se je tudi zgodilo, čeprav so po spletu neumetniških okoliščin morali Samorastniki nekoliko počakati na vstop v filmski svet; prvi korak je pripadal drugi noveli, tudi iz kroga samorastniških pripovedi, ki so od takrat naprej najzanimivejša literarna besedila za slovenske cineaste.

Kopli pod brezo³

Samorastniška novela Vodnjak, po kateri je Kosmač zasnoval svoj film, je skopa v besedah in dejanju, zato na prvi pogled ne ponuja nobene izredne pobude za dramatisacijo ali filmsko priredbo. Kosmač se je po natančni analizi ustavil ob nekaterih skopih stavkih, ki vsebujejo dragocene zarodke za izčrpnjšo obdelavo karakterjev in pa zarodke močne drame. Te dramatske zarodke je uporabil in obdelal tragično zgodbo Borovnika kot scenarij za film.

Novela je bila scenaristu le nekaj sinopsis, iz katerega je razširil fabulo in jo ilustriral s koroškimi folklornimi elementi. Tako je npr. vnesel v scenarij star koroški fantovski običaj, ki ga je Prežih opisal v Domačem prijatelju leta 1912. Pri uvajanju novih oseb je iskal scenarist opore deloma v osebah iz romana Jamnica, iz nekaterih novel, iz pripovedovanja domačinov in Prežihovega brata Avgusta (postava študenta Grahlja), nekatere zaplete in prizore pa je oblikoval po lastni domišljiji. Kosmač si je prizadeval problematiko Prežihove novele (psihološko, socialno, pokrajinsko) izraziti filmsko tako, da je v zgodbo uvedel nove osebe. To so stari Rdečnik (stari Munk v Jamnici), stara Rdečnica (Munkinja

¹ Josip Vidmar: *Za življenjski vzgon rodu* v zborniku Prežihove svečanosti. Sedmi sklic Plenuma kulturnih delavcev Osvobodilne fronte 1979. Ravne na Koroškem 1979, str. 22.

² Kristina Brenkova: *Kruh upanja*. Spomini na Prežiha. Založba Borec Ljubljana 1982.

³ O filmu *Kopli pod brezo* in drugih, posnetih po Prežihovih delih, glej več v moji knjigi *Slovensko klasično slovstvo v filmu*, Knjižnica MGL, Ljubljana 1979, in v članku *Boj na požiralniku*, Ekran 1980, št. 3–4, str. 51–52.

v Jamnici), Lojz Rdečnik, Krivonog (Apatov Zep v Jamnici), ki se je iz tesarja v noveli Vodnjak prelevil v bogatega sosedu in tekmeča pri ženitvi, ter študent Grahelj, nekak rezoner, svobodnjak po duhu, ki edini docela razume Borovnikov tvegani poskus in njegov boj ter mu tudi aktivno pomaga. Nove osebe so bile scenaristu obenem sredstvo za zunanjo razširitev zgodbe. Rdečniki so ugledna, vplivna in malce bahata družina. Tudi Mihova nevesta Lenčka (v Vodnjaku gostaška hči iz sosednjih hribov) domuje v Jamnici (Mojcka). Pravo nasprotje so Borovniki, »poseben rod, tih, mračen, žilav in vztrajen«. Študij za lik Mihove matere je scenarist izvedel iz Prežihove oznake v Vodnjaku o »bajarskih dekletih, ki so bile zadovoljne, da postanejo vsaj samosvoje« – in so se zato možile na Borovnikovo domačijo.

V filmski realizaciji si je torej Kosmač vzel precej svobode. V svoji smelni knjigi se je predstavil še kot dovolj spreten fabulist, saj je znal zgodbo vizualno dobro razgibati, medtem ko je v nekaterih sekvencah kazal že filmsko mojstrstvo (umiranje starega Borovnika, kopanje vodnjaka, zaključne sekvence: pogreb, krst). V želji po čim bolj realistični upodobitvi je zašel celo v dokumentarnost; nekaterim obrobim prizorom (npr. poroka, prizori z vaščani) je posvetil preveč pozornosti oz. jih ni dovolj ostro podredil osrednjim (Borovnikov odnos do zemlje). Tu se je Kosmač najbolj oddaljil od klene Prežihove podobe sveta. Pomanjkljivost te filmske upodobitve se kaže v prešibko izraženi Borovnikovi drami, ki je v središču dogajanja; vseskozi jo slutimo, nazadnje izvemo zanjo, občutimo je pa ne v takšni meri, kot jo je izrazil Prežih.

Samorastniki

Samorastnike je občinstvo sprejelo zelo navdušeno in film je prejel na puljskem festivalu vrsto nagrad. Žirija v Pulju je verjetno dobro ocenila film tudi zaradi njegove socialno-kritične orientacije; le-ta se je takrat kazala v jugoslovanskih filmih kot posledica gibanja k sodobni temi. Seveda je kritična komponenta samo eden od elementov v strukturi umetniškega dela in je ne smemo imeti za osnovni pogoj umetniški vrednosti, čeprav tudi vemo, da nanjo vpliva. S sociološkega vidika je treba upoštevati, da je kritična komponenta kakega filma lahko pomemben razlog za njegov vpliv na publiko, česar pri Samorastnikih (literarnih in filmskih) ne smemo zanemariti.

Scenarist Vojko Duletič je okvir novele izločil. Tako je ostala za predelavo v scenarij le zgodba, t. i. vložena pripoved (M. Kmecl) iz okvirne novele. Scenarist je večino dialogov iz novele kar prevzel, največkrat v izvirni obliki. Razen v uvodu, v katerem je scenarist nanizal gledalcu osnovne informacije o socialnem okolju (hudabivška bajta, lepa Meta, mlada Karničnika Ožbej in Volbenk, mogočne Karnice), teče zgodba v osnovi tako kot pri Prežihu, le nekaj sekvenc je scenarist dopisal, tako da je zgodbo laže (vizualno) povezal (srečanje Mete in Ožbeja v gozdu, potem ko se jima rodi prvi otrok; Meta pride z drugim otrokom v cerkev, kjer se sreča s Karničniki; pijani Ožbej v gostilni; namesto prizora ob odhodu Ožbeja k vojakom prizor v cerkvi – Meta pride s tremi otroki itd.) ali poudaril idejo upornosti in trpljenja (cankarjanska prispodoba trpljenja, kako vleče Meta voz v klanec; Meta govori otrokom samorastniško oporoko itd.), medtem ko je Prežihove opise mučenja oz. kaznovanja Mete na Karnicah in graščini prevzel v podrobnostih, kakršne so znane iz novele.

Slovenska filmska kritika je kljub številnim pomislekom in pripombam glede primerjave filma z literarno predlogo priznala režiserju, da je ustvaril film, ki sodi nad poprečje naših filmskih prizadevanj. Priznala mu je enovito in dosledno izpeljavo režijske zamisli, likovno dovršenost filmske slike in do vrhunca prignan (kar zadeva slovenski film) igralski stil. V isti sapi pa je očitala Pretnarju nekakšen hlad, ki veje iz njegovega filma in ga odmika od Prežiha.

Glede na stopnjo naše filmske kulture v času, ko je bil film narejen, so Samorastniki pomembna stvaritev slovenske filmske proizvodnje, resni v prizadevanju in entuziazmu tako scenarista kot režiserja, čeprav sta, žal, imela različne poglede na ekranizacijo te umetnine. Vendar niti Duletič v scenariju niti Pretnar v realizaciji nista izžrpalata umetniške moči Prežihove novele, da bi mogli govoriti o enakovrednem filmskem delu.

Ljubezen na odoru

Prenos tega Prežihovega dela na film – od scenarija, snemalne knjige prek režije in montaže – je izpeljal Duletič kar sam. Duletič se je torej podal na zelo spodrsljivo pot t. i. avtorskega filma; ta pot je bila doslej uspešna le za izjemne umetniške osebnosti.

Gledalci filma niso sprejeli navdušeno, medtem ko so dokaj številni kritiki film delno odklanjali, delno pa hvalili. Kritika je priznala del, celote pa ne: zapisala je, da je film malce nekomunikativen, nedorečen, moreče dolg, hkrati pa našla v njem vrsto lepih podrobnosti, opazila mojstrstvo v slikanju atmosfere in se zagledala v estetsko fotografijo.

Novela je zgoščena, nabita in razgibana z bogatim, učinkovitim dialogom in bi bila vredna romansirane obdelave. Njena zgradba je dramatična, polna nasprotij. Ljubezen na odoru ima pravzaprav lastnosti dobre filmske zgodbe, tako da je prenos na film le problem umetniške moči režiserja.

Duletič je močno posegel v strukturo Prežihove zgodbe. Konec zgodbe (Voruhova smrt) je prikazal v prvih kadrih, ki se ponovijo še na koncu filma. Na ta način je odvrnil gledalca od mikavnosti zgodbe in naravnal njegovo pozornost drugam: v upodobitev življenjske kalvarije ženske, kakršno poznamo že iz prejšnjih Duletičevih literarnih filmskih predlog (Samorastniki, Na klanecu). Dialog v snemalni knjigi je v primerjavi s scenarijem res nekoliko okleščen, vendar je gledalčev vtis o skoposti dialoga zelo varljiv, kajti Duletič je napolnil prostor med dialogi z obširnimi posnetki koroške hribovske lepote in s številnimi prizori dela; v tem delu filma (v prizorih brez teksta) si Duletič najbrž prizadeva s svojo statično sliko in željo po monumentalnosti upodobiti tisti Prežihov svet, ki ga izžareva novela. Tu se Duletič razhaja s Prežihom, ker njegova filmska govorica ni adekvatna Prežihovi: pisateljeva izpoved je osiromašena, bolj natančno – ni več njegova, medtem ko je Duletičeva interpretacija tudi sama zase, torej ne glede na literarni vir, neprepričljiva in izpovedno prazna. Duletič je namreč svoj odklon od Prežihove zgodbe nadomestil s številnimi, sicer lepimi slikami, ki pa v gledalcih niso sprožile ustreznega odmeva, kot npr. Prežihov tekst v noveli.

Ta prenos literature v film ni uspel: niti kot osebna Duletičeva vizija niti kot predstavitev Prežihovega umetniškega sveta. Duletič se je to pot lotil premočnega literarnega dela za svojo filmsko zmogljivost. Njegova filmska Ljubezen na odoru ni niti približno izrazila tistega, kar je Marja Boršnikova ugotovila o Prežihu: »Veličina Prežihove umetnosti je v tem, da nikjer ne teoretizira, marveč uteleša svojo preizkušeno modrost v podobah in dejanju. Življenje zajema v vsej krutosti in veličini in daleč je od tega, da bi iz njega posnel teoretične moralne zaključke. S čudovito dobroto in razumevanjem se pogloblja v vsakršno živo bitje, zaveda pa se, da vselej zmaguje moč, pa bodi fizična, gmotna moč ali moč npravstvene osebnosti. Bil je prepričan, da je človek le deloma produkt okolja, z delovno voljo je sam svoje sreče kovač.«⁴

⁴ Prežihov Voranc: *Samorastniki*. Spremna beseda in opombe M. Boršnik. MK 1957. Kondor 14, str. 215.

Boj na požiralniku

Samorastniška zgodba *Boj na požiralniku* je že takoj po izidu zbirke zbudila pozornost literarne kritike in zgodovine, in ta pozornost doslej ni popustila, kar nedvomno priča o neizčrpnem bogastvu te novele. Kljub vsem nadaljnjim raziskavam ostaja še vedno v bistvu veljavna kratka sodba Marje Boršnik, ki jo je napisala v reviji *Sodobnost* (1940): »Boj na požiralniku po svoji mogočnosti, pretresljivosti in umetniški dognanosti ne predstavlja samo najmočnejšega Prežihovega teksta, marveč hkrati eno najpopolnejših epskih del sploh in eno izmed del svetovnega formata.« Zgodba je kot vse samorastniške prežeta s simboliko življenjskega boja in z idejo, izraženo tudi v noveli *Vodnjak*, da uspehe v boju z naravo človek drago plačuje.

Potek zgodbe TV filma je v glavnem zvest Prežihovi noveli. Le tisti del prvega poglavja, ki pripoveduje o mladosti očeta Dihurja, ko je služil za pastirja in pretrpel huda ponižanja zaradi svojega rodu, je scenarist vgradil v kasnejši potek dogajanja (v dramatski vrh) in ga pripisal najstarejšemu Dihurjevemu sinu Neču. Tu je scenarist napravil droben, a pomemben odmik od izvirnika, ki kaže na večjo zrelost starega Dihurja, kot jo je imel v literarni zgodbi njegov oče: potem ko mladi Dihur pobegne od hiše, kjer je za pastirja, ga tudi v TV filmu njegov oče pretepe in mladi mora prositi odpuščanje svojega gospodarja; toda ko stari Dihur spozna, da sina žalijo, ga odpelje domov, medtem ko v noveli le prosi, naj ga ne zasramujejo. Ta sprememba in zgoščeno zgodbe sta vsekakor utemeljeni, saj TV film prikazuje drugo generacijo, kot o njej pripoveduje Prežih v uvodu novele. Prežihov mladi Dihur (iz uvoda novele) je v TV filmu oče in ravna s svojim sinom tako, kot mu je narekovalo njegovo mladostno samorastniško spoznanje: nikomur ne bo hlapec, pa naj velja, kar hoče! Izrazito pripovedni, nedramatični del prvega poglavja, ki predstavlja Dihurja kot garača na svoji zemlji, je bil v TV filmu uvajalni del, ki so ga prekinili naslovni podatki, in torej ne obremenjuje TV zgodbe, ki se potemtakem začena s Prežihovim drugim poglavjem. TV zgodba teče zložno, umirjeno, za oko zanimivo in slikovito, tudi zaradi avtentične koroške pokrajine, kjer je bil film posnet. Po zgodbeni plati je torej film uspel.

Odgovoriti moramo še na temeljno vprašanje, koliko je v tem filmu Prežiha. Gledamo le pote koroške dežele in žalostno, a ne tragično pot Dihurjeve družine. Ta pot nas premalo prepriča; na njej ni tistega estetskega doživljanja umetniškega dela, ki izvira iz tega, v kolikšni meri se je izrazil človekov boj proti silam stvarnosti. V filmu ta boj le slutimo, opazujemo ga in spremljamo, ne postane pa del nas in našega boja. Kritika je režiserju priznala solidnost v oblikovanju in veliko skrb za detajl. Kritik Vili Vuk je v svoji oceni TV filma opozoril, da se je novela spremenila »v več kot televizijsko dramo«. Po njegovem mnenju je *Boj na požiralniku* postal tako po dolžini kot po postavitveni zasnovi – »celovečeren televizijski film, ki bi ga zlahka spremenili v celovečerca za kinematografsko rabo« (Večer, 6. 2. 1980). To se je zgodilo dve leti kasneje, ko so film v celoti prenesli na kinematografski trak, in sicer le z neznatnimi okrajšavami nekaterih sekvenc.

3.

Slovenska televizija je pokazala zanimanje za Prežiha nekoliko pozneje kot film – šele leta 1976, vendar je od tedaj Prežih stalen gost na malih ekranih; to hkrati tudi pomeni, da ima široko publiko, saj pravijo raziskave, da je med Slovenci 51,9 % rednih gledalcev televizijskih dram in 59 % rednih gledalcev filmov, uvrščenih na TV spored.⁵

TV drama (TV film) je razmeroma nova oblika scenskega prikazovanja. Na zunaj se loči od celovečernega filma po trajanju (največ 60 min). V svoji osnovi je komorne narave, kar je ena od temeljnih značilnosti tega medija. Od kinematografskega filma jo oddaljuje po-

⁵ Glej Viktor Konjar: *Naš kino. Ekran 1982*, št. 7–8, str. 34–37.

gosta raba velikega plana, posebej detajla, daljše časovno trajanje (izzvenevanje) planov in tudi režija, ki običajno scenski prostor zoži. Jezik (dialogi in monologi) dobi največkrat večjo dramsko moč kot v filmu in na široko odpira vrata razpoloženskemu ozračju, tudi značilnemu za ta medij. Svet TV ni svet gibanja (kot v filmu), temveč je bolj svet statike, ki omogoča psihološke, tudi lirične učinke, predvsem pa miselno-čustveni dialog z gledalcem.

Medtem ko se je kinematografski film doslej ukvarjal izključno s prenosom samorastniških novel, je TV drama posegla še v druge zbirke, vendar je tudi ta ostala v mejah Prežihove kratke pripovedne proze.

Solzice

Delo je nastalo v okviru mladinske serije, ki jo je pripravila televizija, in ji dala skupni naslov Tako so živeli. V seriji so obdelali znana mladinska literarna dela petih jugoslovanskih avtorjev (še A. Ingolič – Če bi se odprlo, M. Simonović – Smeška, M. Mihelič – Pridi, moj mali Ariel, F. Bevk – Pestrna), v katerih nastopajo otroci, ki ne poznajo srečnega, brezskrbnega otroštva. Gre za slike iz življenja na robu, za zgodbe o otrocih, ki jih življenje že na pragu peha v tegobe. Vendar so med temi deli Prežihove Solzice (zbirka in črtica) po doživljajski plati najmočnejše. Njihovi čudoviti milini, »v kateri se razodeva od določenih urah vsaka na videz še tako težka mladost« (A. Slodnjak), se je čutil že mojster slovenske besede Oton Župančič, ko je pospremil zbirko na pot: »Ali je mogoče lepše prikazati mater, njeno ljubezen do otroka in otroško ljubezen do nje?«

Zgodbo o pastirčku, ki je s strahom pasel živino v temačni globači, v Peklu, je znana vsem slovenskim otrokom. Ko pa je njegova mati želela solzice (šmarnice), ki so v tistem času rasle le še v Peklu, je premagal strah in prinesel materi šopek dišečih rož. »*Ta trenutek je daljno sonce poslalo svoj prvi sončni žarek na dvorišče,*« je Prežih opisal vrhunec otrokovega doživetja, »in po njem se je razlila prelepa svetloba. Sredi te svetlobe je stala mati, prečudno lepa in vsa ožarjena, kakor prikazen iz nebes.«

Delo z izrazito notranjo dinamiko je režiser Igor Prah skušal vizualno predstaviti otrokom kot pisateljev spomin na otroštvo, in sicer v pristnem koroškem okolju. Vsa teža predstavitve je bila v posnetkih narave (pokrajina-globača-domačija-delo), igri treh oseb (očeta, matere in malega Voranca) in skopih dialogih. Dramatski vrh naj bi bil prizor, ko Voranc izroči materi solzice. Ekranizacija ni povsem zadela bistva črtice (ne občutimo strahu pred globačo in ne radosti otrokove sreče z materjo), kar je najbrž čutil že režiser ob nastajanju filma. Igor Prah je v zgodbo vkomponiral vezno besedilo (bral ga je Rudi Kosmač), ki naj bi pojasnilo (dopolnilo, povežalo) vrzeli v filmski predstavitvi. Pravičnejšo oceno te prve televizijske predstavitve Prežiha bi prinesla šele natančna primerjalna analiza besedila in filma.

Trije posvetnjaki

Ta novela s protivojno mislijo in socialnim poudarkom ne sodi med najboljša in tudi ne najbolj znana Prežihova dela. Dejanje se godi pred drugo svetovno vojno, snovno pa se navezuje tudi na prvo, ki je zapletla življenjske poti trem popotnim. Zgodba je zasnovana dramatično: na enem samem prizorišču, v hlevu gorske kmetije, spoznamo usode oseb, ki so med seboj povezane, ne da bi se tega zavedale. Postopoma, v dramatično zaostrenem nizanju podatkov spoznavamo njihovo resnico. Sprva ne vemo o njih ničesar, vse bolj pa spoznavamo njih življenje, polno bede, brezizhodnosti. Oropani so temeljnih človeških pravic in zdaj, v eni sami noči, se sami razkrivajo v vsej razsežnosti njihovih življenjskih

poti in medsebojnih razmerij. Izkaže se, da drug ob drugem ležijo in se postopoma prepoznavajo oče, bivši vojak, ki mu je prva vojna razdrila družino, človek, ki mu je to storil, in fant, ki je kot otrok razpadle družine moral v rejo.

Dogajanje na enem prizorišču seveda ne daje priložnosti za nikakršno akcijsko razgibanost; režiserju je ostala še psihološka analiza likov, da bi z njo razkril notranjo podobo treh potepuhov. Jože Snoj ugotavlja,⁶ da je dramatisacija ostala na sredini, »na točki med neznačilno solidnostjo in nevznemirljivo poprečnostjo« in da Prežihovo sporočilo pomenostavlja. TV drama bolj izpričuje zavzetost za socialne razmere časa, v katerem se zgodba dogaja, kot dramatično zgoščenost, s katero prepričuje Prežihova novela.

Borba na tujih tleh

To je najbolj nenavadna ekranizacija Prežihovega dela, saj temelji na potopisni reportaži (Na mrtvi točki) iz zbirke pisateljevih evropskih potopisov *Borba na tujih tleh* (SKZ 1946). Ti potopisi so sicer tako močno avtobiografsko obarvani, da jih lahko štejemo kot nekakšen komentar k Prežihovi osebni in umetniški usodi. Zaradi svoje večplastnosti so nekaj več kot opis pisateljevega političnega boja na tujih tleh. »V Prežihovem Vorancu,« je zapisal Jože Snoj v oceni te ekranizacije, »je pač globoko pod političnim ilegalcem in revolucionarjem tičal genialen pisatelj in tako je v teh pričevanjih tuje dežele, kraje, ljudi in pripetljaje osvetljeval najprej s pisateljskimi očmi in šele zatem idejnopolično komentiral s sarkastičnim ožigosanjem lažnega videza in trhlosti tako imenovanih evropskih demokracij tik pred izbruhom svetovne katastrofe.«⁷

Potopis *Na mrtvi točki* vsebuje sicer nekaj dramske napetosti. Ta se kaže v zanimivi pripovedi o tem, kako so hoteli Prežiha uradno, a po ilegalni poti, izgnati iz Avstrije na Češko, vendar ga je češka policija, ki je seveda poznala zvijače svojih sosedov, vztrajno vračala. Nazadnje se je Prežih sam odločil za ilegalno bivanje v Avstriji, ker je imel tam prijatelje: »Na Dunaj sem se vrnil po skoraj štirimesečnem potovanju. Prijatelji mi niso verjeli, da sem zapravil te štiri mesece z romanjem iz enega obmejnega aresta v drugi obmejni arest. Štiri mesece za štiri kilometre poti.«

Dramatizator je vpletel v to arestantsko zgodbo opis zimske poti Prežihove žene, ki ga je šla obiskat z dvema otrokoma peš čez koroške hribe in državno mejo v Celovec. Ta opis je Franček Rudolf vzel iz reportaže *Gospodstvo polje* (1942), objavljene v Prežihovih spominih na ilegalno delo v stari Jugoslaviji – *Od Kotelj do Belih vod* (DZS 1945).

IZ te nedvomno zanimive Prežihove življenjske zgodbe je nastala v TV prenosu bolj skica (šolska vaja?) za dramo o Prežihu kot zaresna, prepričljiva podoba živega pisatelja, takšnega, kot nam govori iz svojih del, tudi iz potopisnih. Vsebina naše TV drame tudi ne ustreza širokemu naslovu *Borba na tujih tleh*; to, kar smo videli, bi morda poimenovali s prvotnim Prežihovim naslovom reportaže *Na mrtvi točki – Večni popotnik*.

Svetneči Gašper

Novela *Pot na klop*, napisana po resnični osebi in dogodku iz pisateljevega rojstnega kraja, je prišla na televizijo prek gledaliških desk, na katerih jo je kot monodramo več kot stokrat upodobil Mitja Šipek, gledališki entuziast, sicer pa metalurški inženir v Železarni Ravne na Koroškem.

⁶ Jože Snoj: *Trdno v okviru poprečnosti*. Delo, 9. 2. 1977, str. 8.

⁷ Jože Snoj: *Ganljivka z domačih tal*. Delo, 14. 4. 1982, str. 8.

Novela pripoveduje o kmečkem brezdomcu Gašperju in o njegovem slovesu od dela in življenja. To je »študija naravnega umiranja starega tesarja,« kot je zapisala Marja Boršnik, »ki ima pod pretirano robato skorjo presunljivo pošteno srce«,⁸ sicer pa je bil Svetneči Gašper pravo pohujšanje za otroke, saj je bil po Prežihovi oznaki »razvpit pijanec in najodmejsi preklinjevalec, kar jih je ta del koroške zemlje sploh poznal«. Ta večni popotnik je prišel na Vožnikovo kmetijo, ko je zaslutil, da se bliža njegov konec. »Vožnik je skoporitnež«, razmišlja Gašper, »da večjega ni, a je pošten človek; prostora ima in me bo na zadnjo uro vzel na klop. Zdaj sem tu, daj mi klop, da se stegnem na njej.« Drugo jutro ni več vstal. Vožniku je zapustil svoje tesarско orodje (»Da ne bo kdo rekel: Vse življenje je pil, nazadnje pa je še na tuje stroške gagnil, ta hudič... prekleti... zgarani...«) in med preklinjanjem umrl, ne da bi zvedel odgovor na vprašanje, ki ga je vseskozi preganjalo, »zakaj je življenje tako hudičevo težko...«

Televizijska upodobitev konca Gašperjeve življenjske poti je prinesla nekaj težav ne le zaradi kratkega literarnega besedila, ampak tudi zaradi njegove izrazito epske narave, za katero je težko poiskati ustrezno filmsko izrazilo. Režiser je vključil v scenarij poleg spovedi, o kateri Prežih v noveli le na kratko pripoveduje, še »prastar, neokrnjen in čudovit koroški običaj, ko pridejo sosede molit k mrliču in pojo tisto staro, nikjer zapisano pesem Marija z Vogrskega gre.«⁹ Prizor, ki je ob Gašperjevem umiranju le Vožnikov privid lastne smrti, je sicer spodbujen v Prežihovem besedilu (»Kmalu bo prišlo nad tebe in tudi ti se boš tako poslavljal.«), vendar bolj poudarja socialni razloček med umiranjem hlapca, ki umira osamljen, in umiranjem gospodarja, od katerega se poslavlja vsa fara – kot da bi dramsko podprl Gašperjevo spravo s svetom in z ljudmi. Neubranost celotne ekranizacije je začutil tudi Mitja Šipek, ko je zapisal: »To je res, da je monodrama bolj verna Vorančevemu zapisu. Televizijska priredba Vorančevemu besedilu nekaj dodaja, vendar se od njegovega izročila ne odmika.«¹⁰ Morda je še najbolj pravično ocenila prenos te novele v televizijski medij Vesna Marinčič, ko je zapisala, da je režiser upošteval Gašperjevo »avtentičnost, toda prav blizu mu nikoli ni prišel, ves čas je pravzaprav ostajal samo občudovalec.«¹¹

Pasja pot

Novela Dvojčki, po kateri je narejena TV drama Pasja pot, je snovno in motivno blizu samorastniškimi, saj je oplemenitena s tistimi drobnimi nadčasovnimi in nadpokrajinskimi potezami, ki so značilne za podobo Prežihovega samorastniškega rodu.

Zgodba je kaj malo verjetna za naš čas, in če je ne bi povedal Prežih, ji najbrž nihče ne bi verjel. Pripoveduje, da je bilo pri Kurniku šestnajst otrok. Dogajalo se je, da jih oče ni več ločil po imenu, zato je bil vedno v zadregi, kadar je potreboval fanta, da bi mu gonil junca v brani. Za vaščane so bili posebnost tudi porodi pri Kurnikovih. Kadar so spet pričakovali, niso govorili, da bodo pri Kurniku zibali, ampak da bo pri Kurniku spet hov-hov. Znano je bilo, da Kurnica pri porodih ni jedla kokoši kot druge porodnice, ampak da je vsakokrat pojedla vsaj enega psa. »Kure, to ni nič,« se je hvalila, »pasja juha, to ti da šele pravo moč.« Zato je soseska ob takih priložnostih skrivala pse.

Ko so pričakovali sedemnajstega otroka, se je Kurnik spet odpravil od soseda do soseda prosit za psa. Ponujali so mu kure, o psih pa niso hoteli slišati. Sreče ni imel niti kot kupec niti kot berač in še manj kot tat. Ves nesrečen se ponoči vrača domov s tolsto kuro, omaga

⁸ Glej op. 4, str. 216.

⁹ Mitja Šipek: *Pogled za filmske kulise*. Koroški fužinar, 18. 2. 1983, št. 1, str. 16–19.

¹⁰ Glej op. 9.

¹¹ Vesna Marinčič: *Šipkov desetnik*. Delo, 3. 11. 1982, str. 7.

in zaspil. Ob svitanju se zbudi in zagleda poleg sebe v travi – psa; vse gorje minulega dne je bilo pozabljeno. Na hišnem pragu je Kurnika kot ponavadi čakala žena. V predpasniku je držala – dvojčka, toda mati zdaj osemnajstih otrok je umirala, ne da bi dočakala čudodelno pasjo juho.

Novela je zaradi svoje izrazito socialne naravnosti, zgodbene zanimivosti in slikovitosti gotovo primerna za prenos v TV medij. Tudi realizacija, torej TV drama, je bila narejena v okvirih, znanih iz prejšnjih ekranizacij Prežihovih del: kažejo se v čimvečji zgodbeni zvestobi pisatelju in zagledanosti v koroško pristnost, predvsem pokrajinsko in jezikovno. Zato ta dramatizacija v oblikovalnem pogledu ni prinesla kaj novega, lahko bi celo rekli, da ni dovolj prepričljiva – premalo nam »gre pod kožo« nesreča Kurnikove družine.

Dosedanje filmske in televizijske upodobitve Prežih so se bolj ali manj približevale jedru njegove misli o svetu in ljudeh v njem, a se večkrat zadrževale le na obrobju spoznanj in tako zameglevale njegovo dragoceno bistvo, zaradi katerega je Prežih živ in naš. Pomanjkljivo izražene življenjske drame so pogosto v celoti sprejemljive bolj za tiste gledalce, ki si filmski primanjkljaj dopolnijo s poprejšnjim doživetjem literarnega dela in pisatelja nasploh. Za naše filmarje je Prežih še vedno trd oreh. Zato je problem prenosa Prežih v film izključno problem dobrega scenarija in umetniške moči režiserja. Vse drugo je podrejeno.