

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta
Oddelek za slovenistiko

**PREŽIHOVI SAMORASTNIKI: OD NOVELE DO FILMA, OD
PANKRTSKE MATERE DO HEROJINJE**

Diplomsko delo

Avtorica: Ema Kravanja

Mentor: red. prof. dr. Alojzija Zupan Sosič

Ljubljana, avgust 2019

Zahvala

Pred samim začetkom pisanja bi se želela zahvaliti svoji mentorici, red. prof. dr. Alojziji Zupan Sosič, ki mi je s svojim strokovnim znanjem in nasveti pomagala in me usmerjala pri pisanju diplomske naloge.

Izveček

V svoji diplomski nalogi z naslovom *Prežihovi Samorastniki: od novele do filma, od pankrtske matere do heroinje* sem obravnavala novelo Prežihovega Voranca *Samorastniki* in istoimenski film v režiji Igorja Pretnarja. Prvo polovico naloge zajema nekaj ključnih opažanj o tem, kako poteka prenos literature na filmsko platno ter uvrstitev *Samorastnikov* kot literarnega dela kot tudi filma. Sledi primerjava med liki v noveli in v filmu, saj v filmski upodobitvi lahko opazimo precejšnja odstopanja in razlike od likov v prvotni literarni predlogi.

V drugi polovici naloge sem obravnavala predvsem vlogo žensk v slovenskem filmu s poudarkom na liku Mete iz *Samorastnikov*. Obravnavala sem predvsem njeno vlogo matere, njen razvoj od nezakonske matere do borke za svoje pravice ter razloge, zakaj je postala za slovensko občinstvo tako pomemben in edinstven lik, tako v slovenski literaturi kot tudi v filmu.

Ključne besede: Prežihov Voranc, Igor Pretnar, slovenski film, novela, *Samorastniki*, Meta, feminizem, ženska v slovenskem filmu.

Abstract

The diploma *Prežihov's Samorastniki: from novella to film, from bastard's mother to a heroine* discusses the novella by Prežihov Voranc *Samorastniki* and eponymous movie directed by Igor Pretnar. The first half of the diploma mostly gathers some key facts and observations about the process of adaptation of a book to screen and classification of the novella and the film *Samorastniki*. After that follows a comparison of the characters between those in the novella and in the film with some observation how those characters changed in the film.

In the second part of the diploma I mostly focused on the women's role in Slovenian film and once again focused on the central character from the novella *Samorastniki*, Meta. I particularly discussed her role as a mother, her evolution from an unwed mother to a fighter for her rights and reasons why she became such an important and unique character for Slovenian audience.

Key Words: Prežihov Voranc, Igor Pretnar, Slovenian film, novella, *Samorastniki*, Meta, feminism, woman in Slovenian film.

Vsebina

1. UVOD	5
2. OD LITERARNE PREDLOGE DO FILMSKE UPODOBITVE	5
2.1. RAZMERJE MED LITERATURO IN FILMOM.....	6
2.2. PROBLEMI OBRAVNAVE EKRAZIZACIJ	8
3. NOVELA: O NJENEM NASTANKU IN LITERARNOVRSTNA UVRSTITEV	9
4. NASTANEK IN UVRSTITEV FILMA SAMORASTNIKI	11
4.1. FILM V PRIMERJAVI Z NOVELO.....	13
4.2. RAZLIKA V DOGAJALNEM ČASU IN PROSTORU TER PROBLEM STILIZACIJE	15
5. RAZLIKA MED LIKI V NOVELI IN FILMU.....	16
5.1. META V NOVELI	18
5.2. META V FILMU	20
6. FEMINIZEM: PODOBA ŽENSK V SLOVENSKEM FILMU NA SPLOŠNO, META KOT EDINSTVEN PRIMER MATERE V SLOVENSKEM FILMU IN LITERATURI	20
6.1. ŽENSKA V SLOVENSKEM FILMU.....	20
6.2. HUDABIVŠKA META – NEOBIČAJEN PRIMER SLOVENSKE MATERE IN ROJSTVO UPORNICE	22
7. MOTIVI, TEME IN IDEJE	23
7.1. SOCIALNA TEMA	24
7.2. ŽENSKA - MATI	24
7.3. PANKRTSKA MATI	26
7.4. TREPLJENJE KOT UPOR, NASILJE NAD ŽENSKAMI	28
7.5. SPOROČILO ZGODBE	29
8. ZAKLJUČEK	30
9. POVZETEK.....	31
10. VIRI IN LITERATURA	33

1. UVOD

V svoji diplomski nalogi z naslovom *Prežihovi Samorastniki: od novele do filma, od pankrtske matere do heroinje* sem se osredotočila na novelo Prežihovega Voranca *Samorastniki* in istoimenski film v režiji Igorja Pretnarja. Za potrebe razumevanja in primerjave med omenjeno novelo in filmom sem si najprej pogledala nekaj splošnih informacij in dejstev, kako pristopamo k filmskim adaptacijam, kaj je potrebno za adaptacijo literarnega dela in kateri so najpogostejši problemi na katere naletimo, ko se lotimo adaptacije literarnega dela. Sledi ločena obravnava novele in filma; opisala sem nastanek tako novele kot filma, novelo literarnovrstno uvrstila in predstavila čas, v katerem je nastal film in kako se ta čas v filmu tudi kaže. Zelo hitro sem ugotovila, da moram natančneje predstaviti celoten proces nastanka tega filma, saj je že pri pisanju scenarija prišlo do nemalo težav; od izbire scenarista do spora med scenaristom in režiserjem, od njunih nesoglasij glede izbire glavne igralko do nestrinjanj glede enega ključnih prizorov v filmu, ko Meta svojim otrokom govori samorastniško oporoko.

V drugi polovici naloge sem se osredotočila predvsem na osrednji lik Mete. Da sem lahko odgovorila na vprašanje, zakaj je Meta tako edinstven primer slovenske matere, sem morala najprej tudi nekoliko raziskati razvoj in zgodovino žensk v slovenskem filmu nasploh. Navedla sem najpogostejše ženske vloge, ki (so) se v slovenskem filmu pojavljale in zakaj so se ženske vloge, ki niso opredeljene samo v njihovem odnosu z moškimi, začele pojavljati dokaj pozno. Sledi primerjava lika Mete med njeno filmsko upodobitvijo in literarno predlogo, bistvene razlike in odstopanja ter vpliv lika, ki je za Slovence postal že nekoliko ikoničen, na literaturo in slovenski film. V zadnjem poglavju so predstavljeni motivi, teme in ideje, ki jih lahko najdemo v noveli in so nekatere prenesene tudi v film. Predvsem sem se osredotočila na značilne tipe žensk, ki jih najdemo v slovenski literaturi in filmu. Predstavila sem motiv (pankrtske) matere, motiv revolucionarke, ki sčasoma preide v heroinjo in ovire na katere je ženska naletela, npr. nižji socialni status, njeno prenašanje nasilja in trpljenja.

2. OD LITERARNE PREDLOGE DO FILMSKE UPODOBITVE

Linda Hutcheon v svoji monografiji *The theory of adaptation* (2006: 6) filmske adaptacije poimenuje kot dela, ki so stkana iz predhodnih obdelav že obstoječe zgodbe. Če poznamo prvotni tekst, nekako tudi čutimo prisotnost originalnega dela v adaptaciji. Upoštevati moramo, da ima adaptacija neko svojo esenco in avtonomno estetiko, ki pa se lahko razlikuje in nekoliko odmika od predloge. Vendar jih na podlagi njihove zvestobe predlogi ne smemo ocenjevati.

Adaptacija je po mnenju Hutcheonove ponovitev, ampak ponovitev, ki je hkrati nova izdaja. Poudari tudi, da adaptacija pomeni tako končni produkt kot tudi sam proces ustvarjanja in reinterpretiranja (Hutcheon 2013: 7–10).

Na proces adaptiranja lahko pogledamo s treh perspektiv. Linda Hutcheon nam v svoji monografiji predstavi tri možne perspektive, ki so lahko podlaga pri preučevanju adaptacij:

1. Adaptacija kot produkt je načrtovana transpozicija oziroma prenos prepoznavnega dela v drug kontekst. To je lahko prenos v drug medij, v drug žanr, v druge okoliščine pripovedovanja ...;
2. Adaptacija kot proces vedno vključuje proces (re-)interpretacije in (re-)kreacije;
3. Adaptacija z vidika recepcije. Adaptacijo doživljamo s še vedno prisotnim spominom na original ali predhodno upodobitev (Hutcheon 2013: 7–8).

Po mnenju Hutcheonove se večina teoretikov adaptacije strinja, da je v osrčju prenosa iz originala v adaptacijo običajno zgodba. Hkrati pa opozarja, da je treba upoštevati prilagajanje zgodbe različnim medijskim, kulturnim in zgodovinskim kontekstom ter načinom pripovedovanja. Motivi, teme ter karakterizacija oseb predstavljajo elemente zgodbe, ki jih je najlažje prenesti v različne medije, kontekste in žanre. Teme so še posebej pomembne v TV in filmskih adaptacijah, saj morajo služiti namenu zgodbe, jo podpirati in utrjevati. Pri prenosu likov iz originalnega dela v adaptacijo je pomembno, da se ohrani ali celo nadgradi duševni razvoj likov. Ravno duševno potovanje likov je tisto, ki predstavlja dramatični lok in postane glavni fokus adaptacije. Še posebej to velja za like v literarnih delih in v gledališču. Stranske okoliščine in osebe so tisti deli zgodbe, pri katerih si v adaptacijah velikokrat lahko privoščimo več svobode in jih lahko spreminjamo. Te spremembe pa lahko še vedno precej spremenijo okvirno zgodo. Hutcheonova tudi izpostavlja ostale pogoste razkorake v adaptacijah zgodbe, npr. drugačen vrstni red dogodkov, čas in prostor dogajanja, skrajšanje določenih delov zgodbe, drugačne perspektive pripovedovalca, spremenjen konec... (Hutcheon 2013: 10–12)

2.1. RAZMERJE MED LITERATURO IN FILMOM

Pri razumevanju tega odnosa se je najbolj primerno osredotočiti na intermedialne vplive ali pa poizkusiti opredeliti razlike in podobnosti v znakovnih sistemih obeh medijev (Zorman 2007: 6). Barbara Zorman, ki se v svoji doktorski disertaciji navezuje na razpravo Sergeja Mihajloviča Eisensteina »*Dickens, Griffith in mi*«, ki je ena izmed temeljnih razprav, ki obravnava razmerje med filmom in literaturo, meni, da lahko v literaturi najdemo pripovedne postopke, ki so

analogni knjižni montaži ter prenosu na veliko platno. Eisensteinovo prepričanje je naslednje; montaža kot način posredovanja pripovednih informacij oziroma kot vodenje prejemnikovega pogleda po zgodbenem svetu se najprej pojavi v literaturi. Posledično Eisenstein predpostavi, da je film dedič literature. V svojem manj znanem eseju z naslovom »*On Cinema*«, ki ga je leta 1925 objavila Virginia Woolf, pa Eisenstein postopek filmskega prikazovanja literarnih vsebin prikaže kot parazitski odnos. Virginia Woolf zavzema do filma stališče, v katerem je moč zaznati modernistično težnjo po avtonomizaciji tega medija. Podobni pozivi k osamosvajanju filma izpod vpliva literature in poskusom filmskega jezika v smeri podajanja zavesti likov – kar je bilo dotlej skoraj izključno v domeni literature – so se ponovili v manifestih politike avtorjev in v modernističnem filmu (Zorman 2007: 6–8).

V svoji doktorski disertaciji se Barbara Zorman naslanja tudi na delo K. Cohena *Cinema e narrativa. Le dinamiche di scambio*, v katerem avtor poudarja, da je kinematografski vpliv bistven za spremembe v pripovednih tehnikah literarnih del na prelomu stoletja. To je vidno na primerih modernistov (npr. James Joyce in Virginia Woolf) in njihove uporabe gledišča, časovne strukture, objektivne in subjektivne pripovedi. Številni teoretiki se strinjajo, da se romaneskni način v devetnajstem oziroma v dvajsetem stoletju spreminja iz pripovedovalnega v prikazovalnega. To je opazno predvsem v natančnem slikanju objektov pripovedi oziroma preobilju podatkov o posredovanem predmetu ter v poudarkih na sedanosti. Obenem teoretiki v filmu po drugi svetovni vojni, zlasti v »novih valovih«, odkrivajo postopke literarizacije. Film je težil k temu, da preseže omejitve, težil k temu, da doseže časovno poglobitev in razpršitev ter tako v pripoved vpelje subjektivno vizijo (Zorman 2007: 9).

Razprave o podobnostih in razlikah med znakovnima sistemoma filma in literature so predvsem od začetka dvajsetega stoletja predmet različnih razprav. Uveljavilo se je spoznanje, da filma ni mogoče enačiti z jezikom na osnovi kadra kot najmanjše enote, saj so tako število kadrov kot tudi podatki, ki jih en kader ponuja, neomejeni v primerjavi z normativno zamejenimi besedami in besediščem. Filmska interpretacija je v primerjavi z verbalno močno zaznamovana z edinstvenostjo predstavljenega predmeta. Filmski kader je mogoče razumeti kvečjemu kot ekvivalent verbalni izjavi (povedi). Kader se težko vzpostavlja preko paradigmatike verige z drugimi kadri, saj je ta veriga skrajno odprta, zato ne more delovati na način pojasnjevanja prisotnih enot prek odsotnih. Iz tega lahko izpeljemo, da je film lahko govorica oziroma narativnost, ne more pa biti jezik v smislu sistema. Vsak tvorec oziroma uporabnik filmske govorice jo torej do določene mere izumlja (Zorman 2007: 10).

Poetični in prozni jezik se pojavljata tako v literaturi kot tudi v filmu. V poetičnem jeziku literature oziroma prostem posrednem jeziku se subjektivnost avtorja spoji s subjektivnostjo lika. Film razvije podobno pripovedno tehniko – prosto posredno subjektivnost. Prosti posredni govor je v literaturi predvsem stvar jezika, v filmu pa se omenjena subjektivnost izraža predvsem v stilističnih postopkih. Prisotnost kamere skuša kar najizraziteje preko pogleda lika in njegove percepcije podati njegovo zavest. Izražanje subjektivnosti lika postane medij za izumljanje nove filmske govorice, ta proces pa vzpostavi režiserja, tvorca specifične filmske govorice, kot avtorja in umetnika (Zorman 2007: 10–11).

2.2. PROBLEMI OBRAVNAVE EKTRANIZACIJ

Ko govorimo o filmskih priredbah literarnih del, se vedno znova pojavi vprašanje, v kolikšni meri se bo film naslanjal na izvorno predlogo. Ločimo tri kategorije tega procesa: prenos, kjer je literarno delo na platno preneseno neposredno z minimalnim vmešavanjem; komentar, kjer je izvirnik nekoliko spremenjen in analogijo, ki pomeni precejšnji razkorak v prid novejšega umetniškega dela. Seveda je treba upoštevati, da na filmsko priredbo vplivajo različni dejavniki, ne samo literarna predloga, npr. produkcijski in politični pritiski, režiserjeve težnje itd. Teoretiki so si večinoma enotni, da je treba priredbo in literarno predlogo obravnavati kot dve ločeni umetniški deli (Zorman 2007: 23–24).

Izbira literarnega dela oziroma odločitev, da bo določeno literarno delo uporabljeno za ekranizacijo, nam veliko pove o stanju kulturnih institucij v določenem zgodovinskem trenutku. Ekranizacijo literarnega dela je mogoče razumeti podobno kot uvrstitev v antologijo kot enega najmočnejših dejavnikov kanonizacije literarnih del, obenem pa tudi kot posledico že uveljavljenega kanona. V tem kontekstu je mogoče v slovenskem prostoru motriti filmsko utrjevanje statusa Kosmačeve in Vorančeve literature in modernistično uveljavljanje Smoletovega romana. Seveda velja tudi obratno: izbira literarnega vira razkriva zgodovinske danosti in aspiracije filmske produkcije, njeno tedanjo politično določenost, družbeno vlogo filmskih ustvarjalcev, načine produkcije ter strukture pripovedi in filmskega sloga (Zorman 2007: 24).

V tem okviru je potrebno razumeti tudi interpretacijo; filmska ekranizacija se nam prikaže kot priredba literarnega dela, pogojena z določenim zgodovinskim in družbenim trenutkom. Pričakovanja v zvezi z interpretacijo ponujajo vpogled v razmerje med družbenima vlogama avtorja literarne predloge ali scenarista ter filmskega režiserja, kar osvetljuje splošnejše

razmerje med literaturo in filmom. Prav tako je v interpretacijah likov v določenih zgodovinskih obdobjih mogoče prepoznati ponavljanje pripovednih prvin, na primer kolektivnih aspiracij in poguma v obdobju socialističnega realizma ter usmerjenost v notranji svet v obdobju modernizma (Zorman 2007: 25).

Slovenski film se je v svojih začetkih, tudi zaradi pomanjkanja domače kinematografske tradicije, naslonil na gledališče in literaturo. Vpliv literature na razvojno oblikovanje filma se kaže predvsem v modernističnem osvobajanju filma izpod vpliva scenarija, pa tudi v pozivih slovenskih literatov za prelom z literarno tradicijo v filmu. Preko zgodovinskega prepletanja se kažejo obrisi »zgodbe« o vplivu literature na začetke slovenskega filma, filmskem predelovanju tega vpliva in poskusih osamosvajanja filma. Poleg vprašanj heroizma in kolektivizma je treba posebej izpostaviti uveljavljanje social(istič)ne in nacionalne ideje. Eksistencializem in modernizem sta prinesla spremembe v modelu lika, ki so v slovenskem prostoru opazne v šestdesetih in nato sedemdesetih letih. Nov tip lika vzpostavi skoraj popolno nasprotje ideala socialistične fikcije (Zorman 2007: 25–26).

3. NOVELA: O NJENEM NASTANKU IN LITERARNOVRSTNA UVRSTITEV

Novela, ki je filmu služila kot predloga, je bila izdana leta 1937 v reviji *Sodobnost*. *Samorastnike* je Prežihov Voranc pisal jeseni 1937 in konec novembra novelo poslal uredniku revije *Sodobnost* Ferdu Kozaku. Rokopis novele žal ni ohranjen, je pa znano, da je bil prvotni naslov *Krik samorastnikov*. V istoimenski zbirki je novela izšla leta 1940. Njen avtor pripoveduje, kako je s prijateljem obiskal Karnice in od starke, ki se na koncu izkaže za Hudabivško Nano, izvedel zgodbo o mogočni kmetiji, o nadutem kmečkem kralju Karničniku pa o trpljenju, moči in vztrajnosti bajtarske Mete, ki je socialni poraz spremenila v moralno zmago. Zgodba je pripovedovana v kronološkem zaporedju in z neprikritim sovraštvom do socialne sredine, ki zaradi bogataške morale brezčutno pohodi hudabivški rod (Šimenc 1983: 90). Snov za novelo je Prežih dobil v zgodbi, ki mu jo je pripovedovala mati, njej pa ded. Šlo naj bi torej vsaj v ogrodju za resnično zgodbo neke kmečke družine, kakor se je ohranila v ustnem izročilu. V tem se tudi kaže Prežihova navezanost na starejšo tradicijo ljudskega pripovedništva (Koler 2000: 58).

Samorastnike je Anton Slodnjak označil kot pripoved o gospodarskem polomu mogočne hiše koroškega gozdnega posestnika, ki ga je v drugi polovici prejšnjega stoletja uničila gospodarska

kriza. Prežihov Voranc je ta socialni motiv tako obdelal, da je umetniško, brez sleherne tendence, samo s simbolno-alegoričnimi sredstvi utemeljil pravico kmečkih revežev do zemlje in njenih pridelkov (Slodnjak 1968: 423).

Slovenska literarna zgodovina si je precej neenotna pri literarnovrstnem poimenovanju te zgodbe. Nedosleden je bil že sam avtor, saj je v pismih uredniku Sodobnosti Ferdu Kozaku zgodbe imenoval *novele*, knjižno izdajo zbirke pa podnaslovil kot Koroške *povesti*. Vseeno se zdi, da prevladuje oznaka *novela*: ta izraz uporabljajo npr. Lino Legiša (*Zgodovina slovenskega slovstva VI*, 1969), Franc Zadavec (*Zgodovina slovenskega slovstva VI*, 1972) in tudi Marja Boršnik v številnih študijah o Prežihovem Vorancu. Anton Slodnjak (*Slovenko slovstvo*, 1968) dosledno uporablja izraz *povest*, Miran Hladnik (*Slovenska kmečka povest*, 1990) govori celo o kmečki *povesti*. Janko Kos v *Pregledu slovenskega slovstva* (1974) opredeljuje te pripovedi ko »povesti, blizu noveli« (Koler 2000: 57).

Argumente za opredelitev *Samorastnikov* lahko najdemo tako pri kriterijih za opredelitev *novele* kot tudi *povesti*. *Samorastniki* obsegajo okrog trinajst tisoč besed, kar jih nikakor ne uvršča med dolge pripovedi, zato se zdi, da je ta Prežihova pripoved bližje *noveli*. Za *novelo* je tudi značilno, da se osredotoča na en sam dogodek, *povest* pa nima tako trdnega jedra in zato kompozicijsko nima le enega vrha. V *Samorastnikih* je že dogajalni čas bistveno preobsežen, da bi lahko delo uvrstili med klasične *novele*, saj zajema celotno Metino življenje. A celotna zgodba se osredotoča na življenje ene osebe, ki je postavljena v usodno pomembne razmere, in hkrati nenehno gre za en sam, razredno povzročen konflikt med predstavnico kmečkega proletariata in bogatim gruntarjem, saj so vse posamezne epizode zgolj izpeljava tega temeljnega konflikta. To pa Prežihovo pripoved spet bolj uvršča med *novele* (Koler 2000: 59).

Čeprav se literarni zgodovinarji strinjajo, da sodijo *Samorastniki* med negotove literarnovrstne primere, so si enotni, da pripoved temelji na osnovnem obrazcu kmečke *povesti*. Glavna oseba si prizadeva, da bi dobila dom in postala predstavnik oziroma reprezentant tega doma. Nenavadna za kmečko *povest* sta tukaj nosilca glavnega konflikta: Meta (kot dejavna oseba) in Karničnik (kot nosilec doma) nista v generacijskem, ampak razrednem konfliktu. Ker Mete ne sprejmejo, si ta v svoj dom prevrednoti svet. V tradiciji kmečke *povesti* je svet, v nasprotju z domom, vedno nekaj negativnega. Tudi konec *novele* je povsem perspektivističen, zgodba se nadaljuje še po koncu dogajanja v *noveli* in napove, da bo v prihodnosti, prišlo do srečnega in zmagovitega konca potomcev glavne junakinje (Koler 2000: 59–60).

Literarna kritika je že ob izidu zbirke z istim imenom ugotovila, da so *Samorastniki* (tako zbirka kot novela) izreden pojav v slovenski literaturi. Vse kasnejše ocene in študije, ki so skušale prodreti v bistvo pisateljeve ustvarjalnosti, so to prvotno ugotovitev le poglobljale in utrjevale (Šimenc 1983: 90).

4. NASTANEK IN UVRSTITEV FILMA SAMORASTNIKI

Šestdeseta leta so bila za slovenski film verjetno najpomembnejše obdobje. Na repertoarju domačih kinematografov je bilo mogoče najti najpomembnejše avtorske filme evropskih ustvarjalcev, od Bergmana prek Antonionija do Tarkovskega. Vsi slovenski dnevniki in tedniki so imeli filmske strani. Dozorele so nove generacije filmarjev: Boštjan Hladnik, Jože Pogačnik, Matjaž Klopčič, Jože Bevc, Mako Sajko. Premiera filma *Ples v dežju* je pomenila rojstvo modernega slovenskega filma. Čeprav je bila osnova literatura, ni več šlo za filmano literaturo. Jože Babič je s filmom *Veselica* vpeljal socialnokritični film (Tršar 1996: 252).

Scenariji, oprti na leposlovje, so nastali večinoma po delih, ki jim je literarna zgodovina že priznavala trajno vrednost. Ravnanje režiserjev z našimi deli je bilo različno; nekateri so se odločili za sodobne predelave (npr. *Na Svoji zemlji*), nekateri pa so se v scenarijih nekoliko odmaknili od izvirne zgodbe (npr. *Samorastniki*) (Šimenc 1996: 90).

Ideja za snemanje *Samorastnikov* se je porodila že leta 1945, se pravi skoraj dvajset let pred izdajo filma. Prva verzija scenarija z naslovom *Pankrtska mati* je bila leta 1954 objavljena v *Naših razgledih*. *Samorastniki* so prvi slovenski celovečerec iz leta 1963. Film je prvi slovenski film režiserja Igorja Pretnerja, istoimensko knjižno predlogo Prežihovega Voranca, ki je služila za izhodišče, pa je scenaristično predelal Vojko Duletič. Duletič je pozneje povedal, da sta scenarija po partijski direktivi pisala tudi Ivan Robič in Igor Torkar. Na koncu je bila izbrana njegova verzija, s tem da je Duletič v zameno za svoj scenarij zase zahteval vlogo montažerja. Pretnar takšni rešitvi, vsaj na začetku, ni nasprotoval (Stanković 2013: 256–258).

Film promovira socialistično idejo, tako v literarni predlogi kot tudi v filmski upodobitvi gre za upornost »proletarskega hudobivškega rodu« in njegovo zmago nad mogočno kmetijo Karnice. Osrednji lik v filmu tako kot v noveli, ostaja revno dekle, na katero se vežejo simpatije gledalca in ji pripada vloga žrtve (Zorman 2007: 144). Pretner se je vsebine lotil v duhu prvih povojnih let. Tu nimamo v mislih filmske govornice kot takšne, saj ta vključuje celo vrsto dinamičnih in vsaj potencialno modernih elementov, npr. dramatični posnetki, ekspresivna osvetlitev, uporaba različnih simbolov. Ti elementi so v filmu uporabljeni v popolnoma klasičnem pripovednem

okviru. *Samorastniki* niso zgolj konvencionalen primerek podobe-gibanja ampak tudi eden najbolj izrazitih domačih primerov kinematografije, ki zase predpostavlja, da se nanaša na koherentno družbeno resničnost. *Samorastniki* ne spominjajo ravno na klasičen film pač pa prej na sovjetski propagandni film, pri čemer pa to ne spremeni dejstva, da gradijo na povsem šolskih podmenah podobe-gibanja, torej na veri v smiselno zaokroženi svet, ki ga lahko film s podobami jasno izrisanih protagonistov učinkovito interpretira. Ruski pridih lahko pripišemo dejstvu, da je Pretnar nekaj časa študiral v Moskvi pri slavnem režiserju Sergeju Mihajloviču Eisensteinu in se je tam očitno navezal njegovih filmskih prijemov (Stanković 2013: 258).

Med montažo filma sta se scenarist Vojko Duletič in režiser Igor Pretnar razšla, montažo filma je prevzela Milka Badjura. Nesoglasja med scenaristom in režiserjem se niso pojavila samo pri montaži filma. Duletič je hotel celotno dogajanje skoncentrirati na Meto, kar bi tudi bilo v skladu s prvotnim naslovom scenarija - *Pankrtska mati*. Tako je hotel iz literarnega dela vzeti eno osebo in skozi njo izpovedati samorastniško idejo, medtem ko je bila Pretnarjeva zamisel v večji odvisnosti od Prežihove novele. Največje nesoglasje pa je postal zadnji prizor v filmu, ki bi moral biti po Duletičevem scenariju prizor, ko Meta govori otrokom samorastniško »oporoko« takoj za prizorom na gradu, ko Meta izve, da njenih otrok ne bodo priznali. Režiser je ta prizor prestavil na konec filma. Ta sprememba kaže na očiten odmik od novele in so jo režiserju zamerili tudi številni kritiki (Šimenc 1983: 91).

Glede na stopnjo naše filmske kulture v času, ko je bil film narejen, so *Samorastniki* pomembna stvaritev slovenske filmske proizvodnje, resni v prizadevanju tako scenarista kot režiserja, čeprav sta imela drugačne poglede na filmsko upodobitev dela. Noben od njiju pa ni izčrpal umetniške moči Prežihove novele v takšni meri, da bi mogli govoriti o enakovrednem filmskem delu (Šimenc 1983: 94).

Kljub nekaterim pomanjkljivostim so bili *Samorastniki* v kinematografih dobro gledani. Morda je prav uporaba slovenskih mitov kot so npr. trpeča mati, razlog za to. K temu je najverjetneje pripomogla melodramatizacija pripovednega nastanka, ki gledalca hitro in učinkovito poistoveti z junakinjo in ga v stanju trepetanja za njeno usodo drži vse do konca, svoje pa prispeva tudi prenapenjanje ideoloških oziroma didaktičnih poudarkov. Razlog zakaj film kljub nekaterim pomanjkljivostim na koncu deluje dobro je v tem, da je Pretnar z namenom, da bi poudaril sporočilo o razrednem boju, posamične pripovedne elemente v duhu klasične sovjetske kinematografije zelo izostril (Stanković 2013: 262).

4.1. FILM V PRIMERJAVI Z NOVELO

Pri filmih, še posebej tistih, ki so posneti na podlagi klasičnega literarnega dela, je problem estetskosti in kriterij režiserjeve zvestobe literarnemu besedilu bolj zapleten kot je na primer v gledališču. Scenarij lahko v celoti samo prevaja avtorjevo zgodbo v filmski jezik; vključi njene časovne, krajevne, krajinske značilnosti. Lahko pa se scenaristu tako neposredno prevajanje avtorjeve zgodbe v filmski jezik iz tehničnih razlogov ne zdi dovolj učinkovito, zato si vzame pravico, da avtorjevo delo v nekaterih (bistvenih) točkah po svoje spremeni in preoblikuje (Kralj 1988: 81).

Okvir novele *Samorastniki* je scenarist Vojko Duletič v filmu izločil. Za predelavo v scenarij je tako uporabil t. i. vložno pripoved iz okvirne novele. Večino dialogov iz novele je prevzel, največkrat kar v izvorni obliki. Razen v uvodu (ekspoziciji), v katerem je scenarist nanizal gledalcu osnovne informacije o socialnem okolju (hudabivška bajta, lepa Meta, mlada Karničnika Ožbej in Volbenk, mogočne Karnice), poteka zgodba v osnovi tako kot v noveli. Nekaj sekvenc je scenarist izločil, tako da je zgodbo lažje vizualno povezal, npr. 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, kamor pride Meta s tremi otroki; soseska obsoja Karničnikovo trdosrčnost itd. Prav tako je Duletič ponekod poudaril idejo upornosti in trpljenja (cankarjanska prisposoba trpljenja, kako vleče Meta voz v klanec; Meta govori otrokom samorastniško oporoko; na pokopališču vrže Volbenk denar k Metinim nogam; Meta in otroci denar prestopijo in gredo mimo vseh Karničnikov s pokopališča; Karničniki ostanejo na pokopališču sami). Prežihove opise mučenja oz. kaznovanja Mete na Karnicah in graščini je prevzel v podrobnostih iz novele, v kateri obsegajo skoraj tretjino literarnega dela (Šimenc 1983: 90–91).

Največja pomanjkljivost obravnavanega filma je ta, da ta melodramska zgodba o tem kako grajski mogotec preganja Meto, sploh ni jedro Prežihove povesti, ampak je njeno jedro v drugem delu. V jedru je zgodba o Meti samorastnici, ki rodi devet zdravih otrok in s svojo vitalnostjo zmaga nad svojimi zaporniki, ne pa njena melodramska predigra. Kralj se v tem primeru strinja z Duletičem kot scenaristom proti Pretnarju režiserju, namreč z Duletičevo mislijo, da je izbira igralko za Meto v veliki meri odločila tudi celoten koncept filmske podobe Prežihovih *Samorastnikov*. Duletič si je želel za Meto igralko s karakterno ostrejšim profilom in bolj eksplozivnim temperamentom. Majda Potokar, ki je sicer odlično zaigrala moralno in telesno teptano Meto, bi s svojim milejšim, ljubeznivejšim duševnim profilom in bolj krhkim

osebni temperamentom komaj zmogla odigrati Meto kot jo je opisal Prežihov Voranc, zaman pa smo jo iskali tudi v Duletičevem scenariju (Kralj 1988: 85).

Ko gledamo film *Samorastniki*, imamo občutek, da smo v letu 1945 se zdi, kakor da so pobegnili naravnost iz leta 1945, saj je celotna zgodba podana na način, ki intimno dramo tragične junakinje Mete iz literarne predloge prevaja v podobe vsesplošnega razrednega boja. Bogati so v celoti enačeni z vsem slabim (sebičnost, krutost in brezobzirnost v primeru Karničnikov ter strahopetnost in omahljivost v primeru Ožbeja), revni pa z dobrim (pogum, ponos, srčnost, toplina itd., ki jih v prvi vrsti poseblja Meta). Za povrhu se film še zaključí s prizorom Mete, kjer svojim otrokom napove nič manj kot svetovno revolucijo. Vendar njena napoved, da se bo njen rod razširil in si nekega dne pridobil svoje pravice, ni tako preprosta. Težava je že v tem, da kmetje v 18. stoletju na revolucijo prav gotovo niso niti pomislili, še posebej to velja za kulturno tako zelo zaostalo okolje, kot je bilo slovensko podeželje tistega časa. Kmetom se je takrat v tradicionalnem kulturnem okviru obstoječi družbeni red zdel naraven in večni. Zaključek filma pa daje vtis, da je Pretnar z njim poskusil svojo skrajno poenostavljeno podobo resničnosti celo transcendirati v estetsko sublimen presežek, kar je bilo v šestdesetih letih, ko se je povsod uveljavljalo modernistično spoznanje o kompleksnosti in netransparentnosti sveta, zvenelo kot svetovnonazorski konservatizem, ki se, namesto da bi se aktivno soočil z izzivi svojega časa, ozira po varnem zavetju ideološke gotovosti iz obdobja ene same resnice. Namesto časa, ki je takrat priplaval na površje filmskih platen kot posledica izgube stare senzorično-motorične sheme, najdemo v Pretnarjevih *Samorastnikih* dokončno domnevo o večnosti razrednega boja (Stanković 2013: 258–259).

S prikazom družbenega boja v filmih seveda ni nič narobe, vendar se moramo zavedati, da je dinamika različnih odnosov v družbi kompleksna in da se vsega ne da pojasnjevati iz enega samega zornega kota. *Samorastniki* pa vse to zanemarijo in ostajajo trdo vpeti v udobne, a spoznavno omejene dogme iz časov, ko se je še zdelo, da je svet mogoče pojasniti že z le nekaj jasno povezanimi koncepti (Stanković 2013: 259).

Kljub pripombam glede primerjave filma z literarno predlogo je slovenska filmska kritika režiserju priznala, da je ustvaril film, ki sodi nad povprečje tedanjih slovenskih filmskih prizadevanj. Priznala mu je enovito in dosledno izpeljavo režijske zamisli, likovno dovršenost filmske slike in do vrhunca prigan igralski stil. Resnično največja kritika je tako letela na odmik filma od Prežihove literarne podlage (Šimenc 1983: 92).

4.2. RAZLIKA V DOGAJALNEM ČASU IN PROSTORU TER PROBLEM STILIZACIJE

Pretnar se je v zagovoru svojega filma osredotočil na pojem stiliziranja Prežihove povesti. Najbolj očitna Pretnarjeva režijska poteza se kaže v stilizaciji, t. j. v izločanju vseh konkretnih časovnih, regionalnih in moralnih posebnosti Prežihove zgodbe, da bi dobil neko občečloveško veljavo in monumentalno veličino (Šimenc 1983: 93). V literarno podlago sta Pretnar in Duletič posegla tudi z nameni, da bi dogajanje v filmu zapeljalo v smer revolucionarne propagande. Prva velika razlika med novelo in filmom se kaže že v predstavitvi dogajanja za kar 200 let v preteklost in dejstvo, da se je film snemal na Gorenjskem. Vse to je pripovedni kontekst Vorančeve novele močno dramtiziralo (Stankovič 2013: 259).

Značilna vzhodnokoroška pokrajina, ki nastopa skoraj v vseh Prežihovih povestih in ki ji je Prežih prav na koncu *Samorastnikov* zapel čudovito slavnico, je v filmu nadomeščena z neko poljubno gorsko pokrajino in še ta je zaradi režiserjeve težnje po monumentalnosti prestilizirana. Prikazana je v mračni, poznojesenski podobi. V tem so vidne tudi posledice monumentalnega stiliziranja Prežihove zgodbe v filmu; Karnice so v literarni predlogi predstavljene kot premožna kmečka hiša in posest kmeta svobodnjaka. V filmu so Karnice kamnita graščinska stavba brez gospodarskih poslopij, zastražena z obsežno leseno ograjo. Psihološko prostornino junakov iz povesti je Pretnar v filmu nadomestil z idejno profiliranimi, shematiziranimi figurami, konkretno časovno in krajevno okolje z nekim anonimnim okoljem in v ta bolj ali manj zgodovinsko anonimni prostor niti ne more postaviti razburljivo slikanih množičnih prizorov, tako da v tej monumentalnosti vlada očitna praznina (Kralj 1988: 81–83).

Z odločnimi posegi v literarni izvirnik seveda ni nič narobe, če le ti prispevajo k prepričljivosti filma. In tu se pri *Samorastnikih* zatakne, saj poenostavljanje pripovedi in brušenje Metinega izvorno ostrega značaja filmu nič ne doprinese. To, da film še vedno teče korektno, je tako zasluga prepričljive igre in vključevanja niza melodramatičnih elementov, ki sicer niso pretirano globoki, a gledalca vseeno uspejo pripeti na dogajanje na filmskem platnu (Stankovič 2013: 259).

V filmu ovoj fikcije socialistična ideologija najbolj očitno prebija v zaključnem monologu, v katerem Meta povzame smisel svojega odpora v tezo. Ta prizor je bil eden od ključnih razlogov, zaradi katerega se je scenarist Duletič odpovedal filmu. Podobno kot v partizanski prozi in filmu se torej v tem primeru socialistične fikcije spet izoblikuje element, kjer se prejemnik s protagonistom povezuje predvsem preko sočustvovanja in averzije do mučitelja. S tem, ko Duletič v središče scenarija postavi lik »pankrtke matere« in še posebej antologijsko sekvenco

Metinega vlečenja voza, je moč zaslediti odsev mitske cankarjanske matere, ki jo je Duletič kasneje upodobil v svojem filmu *Na klanecu* (Zorman 2007: 148).

Dialog v filmu je vseskozi nefunkcionalen, nepoetičen in v svoji dikciji popolnoma neživ. Pretnarjevo poudarjanje stiliziranja Prežihove zgodbe utegne zbuditi misel, da Prežihova zgodba ne bi imela stila, ki je vrhu tega izrazito monumentalen. Njegov stil je bil označen kot stil kmečke ljudske ustne kronike, spominskega izročila ljudstva o pomembnejših dogodkih v svoji soseščini. In za ta izrazito nesubjektivni način pripovedovanja je značilna neka kmečko stvarna in trezna, čustvena zadržanost in osredotočenost na glavne, objektivno prikazane dogodke neke zgodbe brez sleherne sentimentalnosti in melodramske razsežnosti, kar se razodeva v lapidarnosti, izrazni skoposti, zgoščenosti opisovanja in prikazovanja svoje tematike. To čustveno skopo, stvarno pripovedovanje, ki daje svojim junakom le malo govoriti o samem sebi in jim skoraj nikoli ne dopušča duševnega izpovedovanja se v scenariju izgubi, saj le-ta teži k obsežno duševno prostranim junakom (Kralj 1988: 83).

5. RAZLIKA MED LIKI V NOVELI IN FILMU

Prežihove osebe, prevzete v scenarij, so zaradi stilizacije, zgodovinske brezbarvnosti in skoro črno-belo upodobljenih značajev brez svoje duševne dimenzije in šibko motivirane. Iz filma npr. ni jasno, da se stari Karničnik zato tako kruto znaša nad neodločnim sinom in vitalno bajtarsko Meto, ker mu ogrožata Karnice (Šimenc 1983: 93). Filmska ekranizacija v primerjavi z literarno predlogo podaja bolj kategorizirane, manj kompleksne like. To je delno opazno v spremembi Ožbeja iz omahljivca v romantizirano, nežno figuro, zlasti pa v osebi starega Karničnika. V noveli so podani motivi tega lika za njegovo obnašanje in ravnanje, kar se pokaže v njegovem monologu v pogovoru z Ožbejem (Zorman 2007: 145). V noveli oče sinu jasno pove, zakaj te poroke ne bo dovolil: *»Ženiti se hočeš, kakor se na Karnicah doslej še nihče ni ženil. Moram ti povedati, da ne gre za posteljo, gre za Karnice! Karnice potrebujejo gospodinj, ki so našega duha, ki Karnice razumejo, ki čutijo v sebi to, kar čutijo vse Karnice, vsaka brazda, vsaka globača, vse sleme ... Tega duha pa Hudabivniki nimajo in ne morejo imeti. Ta rod – Hudabivški se plazi po globačah, ko da bi se črvi plazili; nakapljal se je iz nešteti postelj, suženjski je in ne zna nositi glave pokonci. Hudabivniki niso za Karnice ...«* (Voranc 2000: 30).

Spopad se torej ne odvija na ravni ljubezenske zgodbe, ki je v nasprotju z novelo v filmu močno poudarjena, ampak na ravni boja starega Karničnika, kmeta svobodnjaka, ki je z neizprotnostjo do samega sebe napravil Karnice, svojo življenjsko srečo. Tega spopada film ne prikaže dovolj

utemeljeno in režiser je bil v očitni zadregi, kako prepričljivo vizualno upodobiti dogodek, ki je sledil temu dogodku: Metino zmago. Zato tudi tako moti v filmu Metina deklarativnost v prizoru, v katerem pripoveduje otrokom svoje izkušnje in modrosti, saj je v očitnem nasprotju s človeško toplino in prepričljivostjo, s kakršno jo je Prežih naslikal v noveli (Šimenc 1983: 94): *»Ne dajte se teptati od drugih, ne prenašajte ponižno krivic, a tudi vi ne prizadevajte nikomur, nobenemu bližnjemu nobenih krivic. Poglejte, mene so položili na martrnico, ko še dobro vedela nisem, kaj je svet. Mogoče bodo polagali tudi vas. Tedaj stisnite zobe in si mislite, da ste samorastniki – da ste Hudabivniki. Zdaj, po meni, vas je devet, čez petdeset let vas bo lahko že sto, čez sto let vas bo petkrat, desetkrat toliko. Potem si boste združeni lahko priborili svojo enakovrednost, svoje pravice ...«* (Voranc 2000: 46)

Razmišljanje o odnosu, s katerim se Karničnikov rod opredeljuje do sveta, Karničnikovemu delovanju doda pozitivne razsežnosti zvestobe in ponosa. Pripoved na tem mestu ponudi bralcu drugačen vstop v zgodbo; nasprotno od pretežne naravnosti besedila, ki simpatizira z Metinim položajem, se odnos med Meto in Ožbejem prikaže z gledišča starega Karničnika. Filmska pripoved v upodabljanju Karničnika le redko nakaže njegove duševne vzgibe in jih praviloma ne poskuša upravičiti. Karničnikova podoba se prikaže predvsem kot utelešenje brezobzirnega posestniškega oziroma fevdalnega oblastništva. Odmik od tovrstne kategorizacije morda predstavlja prizor, ki prikaže gospodarja oslabelega po kapi. Represivno funkcijo po umiku starega Karničnika iz pripovedi prevzame Ožbejev brat in se prav tako kot prej oče vzpostavlja kot dosledno negativen in netransparenten lik (Zorman 2007: 145–146).

Težava v takem prikazu Karničnikov je ta, da Karničniki sploh niso vladajoči razred. V noveli je jasno zapisano, da gre zgolj za nekoliko boljše stoječe svobodne kmete, nekaj poudarkov v to smer pa je slišati tudi v filmu. V tem smislu je cela predpostavka o razrednem boju, na katerem gradi film, na zelo trhljih nogah, pri tem pa tudi ne pomaga, da je filmska ekipa to podrobnost poskusila zakriti s serijo vizualnih elementov, ki Karničnike vsaj simbolno povezujejo s plemstvom (Stanković 2013: 260).

Glavne osebe Prežihove zgodbe, ki so prevzete v scenarij zgolj v svoji zunanji akcijski linearnosti brez svoje duševne prostornine, bi morale biti prevedene v filmski jezik z njihovim popolnim duševnim obsegom. Kruto znašanje starega Karničnika nad Meto in Ožbejem bi morale spremljati sekvence, ki bi govorile o nečloveškem garanju za Karnice, ki jih zdaj ogroža njegov lastni sin. Ožbejevim porazom pred očetom bi morale slediti sekvence o njegovi boleči moralni kalvariji, in vsem prizorom Metinega moralnega in fizičnega mučenja sekvence s

pogledi na njene zdrave, lepe in pametne otroke, zaradi katerih tako junaško prenaša vsa sramotjenja in mučenja (Kralj 1988: 84).

5.1. META V NOVELI

Ženski liki v mnogih Vorančevih novelah izstopajo zaradi svojega uporniškega duha. Poleg tipa ženske, ki trpno sprejema svojo vlogo matere delavke in žene, srečamo tudi tip ženske, ki se ne prilagodi razmeram, v katerih živi, ampak sledi svojemu nagonu, ne da bi se ozirala na posledice. Poleg upora, ki privede žensko do spora z družbenimi moralnimi zakoni, najdemo še drug, bolj kompleksen upor, ki zavzame celo območje odnosov med posameznikom in skupnostjo in je torej edini resnično prevratniški. Vorančeva ženska je obsojena na to, da nikoli ne najde človeka, ki bi ji njej enak stal ob strani. Njena osebnost je tako močna, da je ni mogoče preseči. Za svoja dejanja vzame nase vso odgovornost in jih je tudi pripravljena plačati z lastnim trpljenjem, ki ji postane vir pravic do lastne izbire (Pirjevec 1968: 160–162).

V primeru *Samorastnikov* je Meta v začetku povesti prikazana kot mlado, življenja polno dekle, ki se ne glede na posledice preda svoji ljubezni do Ožbeja. Spoznamo jo kot sedemnajstletno lepotico, ki pride na Karnice kot dekla in kmalu zanosi z najstarejšim karniškim sinom. Brez boja se Meta prepusti svojemu nagonu. Pisatelj niti z besedico ne omeni, da bi kaj pomišljala postati Ožbejeva ljubica, zavreči red, v katerem je živela, stopiti z mesta, na katero jo je postavila usoda. Ko jo prvič kaznujejo, se ne zaveda, zakaj je kaznovana, saj je v njenem pojmovanju greh le v tem, da je spočela otroka še pred poroko. A že, ko ji privezujejo roke na kolarski stol in ko vidi sovraštvo Karničnikov, se v njej začnejo prebujati odpor ter razredna zavest in bojevitost. Križev pot, ki ji ga napove mati, se tu šele začne. Meta vztraja, da ji ne gre za Karnice, ampak samo za pravico do ljubezni, ki jo razume kot eno temeljnih človekovih pravic, ki ni odvisna od družbenega položaja posameznika. Med dvakratnim kaznovanjem ne izdavi niti glasu, da ne bi njen sovražnik videl, kako trpi. Mete trpljenje in beda ne moreta streti in v tem se loči od vseh ostalih likov v noveli, ki sledijo uzakonjenemu redu. Med vsemi je že takoj zaznamovana že zaradi svoje lepote, ki pomeni zanjo lahko samo »nevarnost« (Pirjevec 1968: 163).

S svojim vztrajanjem v tem boju Meta vse bolj prerašča v monumentalno, celo simbolno figuro. Ljudje jo počasi začno podpirati v njenem boju in se postavijo na njeno stran. Opazimo lahko tudi idealizacijo Metinega lika, ki je podkrepljena s tem, da je Meta kljub trdnemu življenju in devetim otrokom ohranila svojo lepoto. Dokončno se Meta prelevi v simbolni lik z znamenitim

govorom otrokom, v katerem povzema vse njene življenjske izkušnje. Skozi celotno zgodbo pisatelj Metin značaj dopolni, saj mu postane simbol upora proti družbenim krivicam. Meta prekrši notranji zakon bogatih kmečkih hiš, ki temelji v boju za ohranitev moči na stoletnih tradicijah, kar bo morala plačati s hudimi telesnimi in moralnimi mukami (Pirjevec 1968: 163).

Kot umetniška kreacija je Metina osebnost nekoliko razdvojena. Z ene strani nam Voranc prikaže enkratno in otipljivo usodo ženske, ki nas presune s svojim upornim duhom in s svojim trpljenjem, z druge strani pa nam jo prikaže kot visok simbol, ki se iztrga iz svojega okolja in spregovori z besedami, katerim bi se lahko očitalo, da prihajajo s pisateljevega in ne z Metinega zornega kota. V liku Mete se prepletata dve komponenti: elementarna in idejno simbolna. Meta je ženska, ki zmore občutiti veliko ljubezen in tudi trpeti zanjo, po drugi strani pa pooseblja upor brezpravnega rodu proti Karnicam. Meta je kot mlado in neizkušeno dekle zapletena v družbeno realnost, v kateri njena ljubezen povzroči razdor s Karnicami in v ospredje še bolj postavi razliko med Karničniki in Hudabivniki. Sama se prepada med njo in Ožbejem ne zaveda vse do prvega kaznovanja, ko se zave svoje revščine, svoje neznatnosti in nevrednosti, kakor tudi neizprosne trdote svojih rednikov in njihovega dušičnega sovraštva. Nase sprejme trpljenje kot edino možnost odpora proti moči Karnic. Meta postane simbol Hudabivnikov in vseh tistih, ki jih Hudabivniki poosebljajo. Njena osebnost ima dve potezi: ljubezen, ki ostane čustvena, in prezir do Karnic, ki preraste Meto in jo spremeni v simbol odpora do tistega sveta, ki ga predstavljajo Karnice. Pisatelj jo iz čisto individualnega tipa povzdigne v simbolični tip (Pirjevec 1968: 164–165).

Meta ima pri Prežihu svojo duševno prostornino, ki ji hoče stari Karničnik z mučenjem in preganjanjem izsiliti njeno formalno odpoved Ožbeju in s tem Karnicam. Meti pri Prežihu ne gre niti za posteljo niti za Karnice in Meta ni niti utelešena spolna sla niti vsiljivka. Meta je v svojem materinstvu utelešena vitalnost. To, kar dela Meto odporno in uporno tako pri mučenju na Karnicah kakor pri mučenju na gradu, je njena materinska ljubezen do svojih otrok, ki jim hoče izbojevati zakonitega, javno priznanega očeta in rednika. In z materinsko čudjo žene, ne pa s čudjo ljubice, rešuje Meta tudi vedno bolj pijači se vdajajočega Ožbeja, ko se ta zateka v svojemu obupu k njej (Kralj 1988: 84).

Za Slovence je Meta postala nekakšen simbol. Njeni otroci predstavljajo plodnost in fizično moč, njeno trpljenje pa prikazuje njeno moralno trdnost, iz katere črpajo moč potem tudi njeni otroci. Meta pooseblja upornico proti redu in oblasti ter se bori za pravice, ki ji jih vladajoča oblast noče priznati.

5.2. META V FILMU

Podoba protagonistke Mete je tako v literarni predlogi kot tudi v filmski upodobitvi ustvarjena pretežno s prikazi njenega trpljenja. Meta se zaradi svoje telesne šibkosti in družbeno podrejenega položaja lahko upira le pasivno. V noveli se dolgotrajni in natančni opisi mučenja s prejo in bičanjem osredotočajo na muke Metinega telesa in naturalistično opisujejo žganje in mrcvarjenje njene kože. Pretnar upošteva konvekcijo o problematičnosti nazornih prikazov nasilnih oziroma mučnih prizorov in težišče trpljenja prenese na izraze Metinega obraza in njene percepcije. Zamegljena slika prostora, ki ga gleda Meta, nakazuje spremenjeno stanje njene zavesti. Dolgotrajno vživljanje v Metin položaj gledalca močno poveže s protagonistko, njena lepota in nedolžnost sta skoraj gotovo tudi pogoj za vzbujanje gledalčevih simpatij in s tem njegovo odobravanje njene etične pozicije (Zorman 2007: 146–147).

Majda Potokar, ki je v filmu odigrala Meto, je bila postavljena pred velik izziv. Kar se tiče zunanosti, je kot lepa Meta definitivno prepričljiva. V nekaterih prizorih ji je tudi uspelo prikazati svojeglavo trdoživost, s katero se je upirala poniževanju in trpljenju, predvsem v prizorih mučenja. Vendar je marsikje v filmu Meta pokazala tudi nežnost, ranljivost in prestrašenost, ki je v noveli ni zaznati. Že na začetku filma se Meta boji Karnic in se noče ločiti od matere. Na začetku se zvezi z Ožbejem upira, je plašna in mu pove, da je ona zadnja dekla pri hiši. Za razliko od novele se posledic te zveze Meta zaveda že od začetka, medtem ko Prežih jasno zapiše, da Meta v svoji iskreni ljubezni do Ožbeja na to, da zveza dveh socialno neenakih ni mogoča, še pomislila ni. Pri Prežihu ima tudi kasneje v odnosu do Ožbeja Meta jasne ambicije in pritiska nanj s poroko. V filmu pa je v vseh ljubezenskih sekvencah Meta naivna ljubimka, ki zaljubljeno strmi v moškega, mu neomajno stoji ob strani in se mu vdano vrže v naročje, četudi jo moški vedno znova pusti na cedilu.

6. FEMINIZEM: PODOBA ŽENSK V SLOVENSKEM FILMU NA SPLOŠNO, META KOT EDINSTVEN PRIMER MATERE V SLOVENSKEM FILMU IN LITERATURI

6.1. ŽENSKA V SLOVENSKEM FILMU

Od samih začetkov slovenskega filma lahko rečemo, da so se ženske pri nas pojavljale v določenih vlogah. Če si ogledamo statistiko ženskih vlog v *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931-2010* Silvana Furlana, lahko tudi opazimo, da je glavnih moških vlog vsaj dvakrat večje. Število ženskih vlog je sicer skozi desetletja počasi naraščalo, vendar se je

procent odigranih ženskih glavnih kot tudi stranskih vlog ustavil na približno 31 %. Nekje do šestdesetih let je bil delež ženskih vlog le 25 %, kar lahko povežemo s tem, da se šele v petdesetih in šestdesetih letih slovenski film začne odmikati od tematike narodnoosvobodilnega boja ter se začne bolj nagibati k socialnim tematikam. Naslednji razlog, zakaj se je število ženskih vlog v šestdesetih letih počasi stopnjevalo, je tudi v tem, da se je v tem času začelo snemati prve melodrame, kjer je ena glavnih sestavin vodilna ženska vloga. K nizkemu deležu ženskih vlog v slovenskih filmih so prispevale tudi družbene razmere tistega časa. Leta 1963 se je Federativna ljudska republika Jugoslavija preimenovala v Socialistično federativno republiko Jugoslavijo, Slovenija pa v Socialistično republiko Slovenijo. S tem se je socializem usidral v slovenski kolektivni zavesti. S socializmom pa je močno povezano žensko gibanje pri nas, saj so šele v času socializma ženske na Slovenskem začele postajati bolj enakopravne moškim. In če film res odslikava razmere v družbi, potem lahko večji delež ženskih vlog pripišemo tudi temu dejstvu (Rojko 1997: 23–25).

Razlog, da se je slovenski film zelo naslanjal na literaturo je še en tehten argument za majhno zastopanost žensk v slovenskem filmu. V literaturi je namreč število moških junakov veliko večje kot število ženskih junakinj. Če si ogledamo naslove slovenskih filmov, je malo takih, kjer že naslov implicira na glavno žensko vlogo (*Vesna* 1953, *Kala* 1958, *Ko zorijo jagode* 1978). Precej filmov, v katerih vodilno vlogo odigra ženska, v naslovih tega ne izda, to izvemo v uvodu filma, ko je kot prvo ime napisano ime igralko v glavni ali stranski vlogi (*Jara gospoda* 1953, *Samorastniki* 1963, *Cvetje v jeseni* 1973). Tudi glede na zgodbo je veliko slovenskih filmov takih, kjer je ženska le krinka za neko drugo dogajanje, npr. socialni problemi. Vendar se tudi v filmih z žensko v glavni vlogi zgodba ne odvija samo okoli nje, ampak se sočasno z zgodbo ženske odvija še neka druga, kompleksna in prepletена zgodba. Če se navežemo na obravnavni film *Samorastniki*, je to zgodba o socialnih razlikah v družbi in zgodba o vstaji malega človeka.

V slovenskem filmu ženske nastopajo v naslednjih vlogah: partizanke, matere, zvezdnice, zapeljivke, objekt poželenja, prešuštnice, upornice (Menart 2014). Čeprav je glavnih ženskih vlog v slovenskem filmu malo, lahko med tistimi nekaj najdemo zelo raznoliko paleto le-teh. Jane Kavčič je v intervjuju s Silvanom Furlanom dejal, da so ženske v slovenskem filmu le »dodatek, sprožilec za nekakšno zdrago, ne pa tudi liki, v katerega bi se avtorji poglobljali.« Njihova življenja naj bi imela premalo eksistencialistične globine, da bi okoli njih ustvarili film (Štefančič 1993: 89).

Težko bi rekli, da se je v slovenskem filmu razvil enak tip žensk kot je bil značilen za posamezna obdobja v hollywoodskem filmu, vendar definitivno lahko govorimo o nekaj tipičnih reprezentacijah ženskosti. Najdemo lahko približek fatalni ženski, šarmantno zapeljivko, melodramski tip ženske ter partizansko mati. Silvan Furlan omenja tudi žensko kot neodvisno bitje, nevtralne družinske matere ter ženske kot borke in upornice.

6.2. HUDABIVŠKA META – NEOBIČAJEN PRIMER SLOVENSKE MATERE IN ROJSTVO UPORNICE

Zelo pogosto je v slovenskem filmu uprizorjen lik matere, ki se je močno vtisnil v zavest slovenskih filmskih gledalcev. Kot glavni lik v filmu ženska v vlogi matere nastopa v *Samorastnikih*, *Rdeče klasje*, *Na klancu*, *Čas brez pravljic*, *Na svoji zemlji ...*

V primeru Mete v Prežihovih/Pretnerjevih *Samorastnikih* lahko prepoznamo nasprotje tipu matere kot smo jo vajeni npr. pri Ivanu Cankarju. Ravno matere v Cankarjevih delih so se močno zasidrale v srca Slovencev. Meta je kontrast Cankarjevi čustveni, vdani, pasivni in predani materi. Meta uteleša heroično in aktivno mater, ki prerase v žensko revolucionarko, leta pa spreobrača ideološke, moralne in družbene zakone. Ni ženska, ki ji je šlo za spolne užitke z Ožbejem, ampak ga je iskreno ljubila, zanj prestajala mučenja ter zaničevanje s strani starega Karničnika in vaščanov, vendar se kljub vsemu ni zlomila. Odlikuje jo močna osebnost, ponos nad svojimi otroci in svojo ljubeznijo. Je ženska, ki se ne ukloni avtoriteti ženska, ki se je zaljubila in spustila v zvezo z moškimi, ki ji socialno ni enak in taka ženska družbi predstavlja nevarnost. Posledično je odrinjena na rob družbe (Furlan, Štefančič 1993: 48).

V primerjavi z izvirnikom s filmom lahko rečemo, da se potencialno zanimivi feministični nastavki izvirnika sprevračajo v povsem predvidljivo krščansko mitologijo o vzvišenosti človeškega trpljenja oziroma se omejujejo na to, da v jedro postavijo mevžastega moškega junaka (Ožbej), kar lahko opazimo tudi pri mnogih drugih slovenskih filmih (Stanković 2013: 261).

S tem ko je Pretnar *Samorastnike* poenostavil na zgodbo o razrednem boju, je na stranski tir potisnil potencialno zelo zanimive profeministične poudarke Vorančevega izvirnika. V noveli se konflikt ne nanaša toliko na konflikt med bogatimi in revnimi, ampak na odnos med kmečkimi povzpetniki in preprosto, a zdravo bajtarsko žensko, ki na koncu zmaga že s svojo najbolj primarno ženskostjo v obliki fizične privlačnosti, vzdržljivosti in plodnosti. Vse to je zahtevalo igralko s karakterno ostrejšim profilom in eksplozivnejšim temperamentom in Majda

Potokar, ki je moralno in telesno teptano Meto sicer odlično zaigrala, tiste izvirne Prežihove Mete s svojim milejšim, ljubeznivejšim duševnim profilom in bolj krhkim osebnim temperamentom preprosto ni mogla zadeti (Kralj 1988: 85).

V povezavi s konstrukti spolnih identitet v *Samorastnikih* je omembe vredno že to, da se v pripovednem okviru, kjer se Meta vzpostavlja kot trpeča junakinja, Ožbej pa kot skrajno neznačajan bogataški sin, podira utemeljenost samega zapleta, torej vztrajne ljubezni med obema ključnima protagonistoma. Razumljivo je, zakaj Ožbej ljubi Meto, saj je lepo, odločno in pokončno dekle. Toda zakaj Meta ljubi Ožbeja, ki je značajske podpovprečen in se večino časa le smili samemu sebi? Na to vprašanje nam film ne poda odgovora, kar kaže na to, da je težava bolj v Pretnarjevem prenapenjanju razrednih razsežnosti pripovedi. Želel je vse bogataše prikazati kot izključno slabe in posledično tudi Ožbej izpade kot nesimpatična karikatura, kar je posledično prikazalo ljubezensko razmerje med Meto in Ožbejem bolj ali manj neprepričljivo. Izpostaviti je treba tudi prizor Metinega bičanja, kjer jo v filmu slečejo do golega, tako da njeno kaznovanje sodniki spremljajo s sadistične oziroma voajerske pozicije. Predvidevamo lahko, da je bil ta poudarek svetohlinstva gospode in duhovščine v smislu, da Meto kaznujejo za prešuštvo, sami pa se naslanjajo ob njenem golem telesu (Stanković 2013: 261–262).

Tudi sama sem mnenja, da gre v Metinem primeru za edinstven primer matere v slovenski literaturi, saj naletimo na dekle, ki se je samo uprlo družbenim normam. Vendar se hkrati tudi strinjam s Kraljem in Stankovićem, da ta Metina edinstvenost v filmu ni tako prepričljiva kot je v noveli. V bran pa moram stopiti režiserjevi izbiri igralk, saj menim, da je Majda Potokar odlično opravila svoje delo glede na scenarij. Res je, da scenarij ni prikazal Mete kot ljubeznive in mile, kakor jo je opisal Voranc, vendar je igralka vseeno uspela v filmu upodobiti to mehko, predvsem v odnosu do svojih otrok.

7. MOTIVI, TEME IN IDEJE

Prežihov namen v *Samorastnikih* zagotovo ni bil prikazati propad mogočne kmetije in življenja kmetov na Koroškem sredi 19. stoletja. Z monumentalnim likom Mete je ustvaril simbolno figuro slovenske književnosti in njena simboličnost upravičuje tudi vse odmike od stvarnega prikazovanja resničnega življenja.

7.1. SOCIALNA TEMA

Ljubezenska tema postopno stopa v ozadje, na njeno mesto pa prihaja socialna: samorastniki, ki so bili spočeti iz ljubezni, naletijo na zid družbenih krivic, vendar jim prav te krivice dajejo notranjo moč in samozavest, da bo tisto, do česar so moralno upravičeni, nekoč tudi dobili v last. Tako izvemo, da so Karnice propadle, na posestvu pa vztraja Metina najmlajša hči (Koler 2000: 65).

Simbolika v Prežihovi zgodbi je brez dvoma socialna, je nasprotje gruntarsko ohole mogočnosti in kočarske revščine. Toda pri Prežihu, ki piše iz ustnega izročila kmečkega rodu, Meta Karničnikov razredno ne sovraži, marveč jih samo neskončno prezira v zavesti svoje premočne, neuničljive vitalnosti. Zato pri Prežihu Meta ni nikoli družbeno deklarativna. Je redkobesedna in tiha, medtem ko v filmu svoje življenjske izkušnje in modrosti ne razloži v tej človeško prepričljivi materinski prostodušnosti in zaskrbljenosti za svoje otroke. V filmu postane Meta na koncu neke vrste učiteljica družbenih ved, ki predava svojim otrokom. Simbol *Samorastnikov* pri Prežihu so ljudje, ki rastejo in doraščajo divje, brez nege in pomoči veljavne družbe in v nasprotju z njo, iz lasnih sil, v zavesti svoje vitalnosti pa so pokončni, neupogljivi in hkrati človeško plemeniti (Kralj 1988: 85).

7.2. ŽENSKA - MATI

V novelistični zbirki *Samorastniki* ni nobenega ženskega lika, ki ne bi bil obenem tudi materinski lik, kar priča o samoumevni povezanosti obojega, izhajajoči iz načina življenja v prvi polovici tega stoletja in v skladu, s katerim je morala biti vsaka ženska, tudi mati. Vendar Meta iz *Samorastnikov* poleg Radmance iz *Ljubezni na odoru* odstopa od drugih materinskih likov v Prežihovih novelah (Borovnik 1993: 1003).

Ugledna nemška literarna zgodovinarica Renate Möhrmann v uvodu v zbornik, ki ga je uredila in nosi naslov *Verklärt, verkitscht, vergessen: die Mutter als ästhetische Figur*, ugotavlja, da mati kot estetska figura umetnikov nikoli ni posebno zanimala, saj se v njihovih delih pojavlja le redkokdaj. Prikazovanje podob mater je skorajda vedno identično upodabljanju ženske, kar pomeni, da gre, ali za idealizirane like, torej takšne, ki utelešajo patriarhalne predstave o dobri ženski/materi, ki se je vselej pripravljena žrtvovati, zatreti svoje lastne interese, ali pa za nepreračunljive, nepredvidljive, za družbo nevarne like. Patriarhalna družba ima tako do materinstva izredno ambivalenten odnos. Po eni strani vidi v njem edino resnično poslanstvo ženske, nekaj, kar je specifično žensko, kar iz osebka ženskega spola šele ustvari *pravo* žensko,

po drugi strani pa v materinstvu vidi nalogo, ki ji ženske niso kos, kar pomeni, da mora biti vzgajanje otrok vselej strogo nadzorovano. Država in Cerkev za to v družini pooblastita očeta ali drugega polnoletnega moškega iz najožjega kroga sorodnikov. Pomembnih odločitev, vsaj teoretično, ne sme sprejemati mati, saj je že po naravi slabotna in nesposobna globljega razmišljanja. Podoba žensk kot mater, žen in sester izhaja že iz časov antike, njihova edina vloga pa je rojevanje zakonitih dedičev (Mihurko Poniž 2000: 2–3).

V slovenski literaturi izpod ženskega peresa srečamo misli o materinstvu že pri Luizi Pesjak. Samozavest, s katero so avtorice pisale o svoji materinski ljubezni, je seveda tesno povezana z dejstvom, da gre za poročene ali ovdovele ženske višjih slojev. Povsem drugačne misli bi izražale, če bi seveda sploh znale pisati, preproste ženske, ki jim je materinstvo pomenilo vsakdanji boj za preživetje, v primeru nezakonskih mater pa sramoto in ponižanje na vsakem koraku. Nezakonska mati je le redkokdaj predmet avtorjevega zanimanja, v ospredju so prej otroci, ki nosijo težo in posledice materinega greha. Na ta način je obsodba grešnice še hujša, njen negativni zgled pa skozi prizmo trpečega otroka, do katerega čutimo globoko sočutje, še bolj svareče opominja vse druge ženske k poslušnosti in uresničevanju družbenih norm in predpisov. V primeru Hudabivške Mete lahko rečemo, da gre za izjemo, saj je v ospredju novele prav zgodba nezakonske matere (Mihurko Poniž 2000: 9).

V *Samorastnikih* pa je pisatelj tematiziral še en odnos, in sicer odnos med materjo in hčerjo. Ta odnos je v literaturi pogosto prikazan kot sovražen, v vlogi žrtve je največkrat prikazana hči, ki se odloča proti materini volji (največkrat glede ženina), ta volja pa se seveda ne ozira na hčerino srečo, ampak le na lastno korist in ugled v družbi. Drugače je prikazana stara Hudabivnica. Že njene prve besede ne izražajo besa ali sovraštva, ampak samo strah in obup, saj Voranc piše: »*Ko je kakor zbegana zver pridirjala na Karnice, je že na dvorišču na glas zavekala: 'Meta, Meta, kaj si storila? ...'*« (Voranc 2000: 10) Obupana pa ni zaradi sramote, ki ji jo je nakopala hči, ampak kot mati misli na prihodnost otrok, na katere bo padla Metina senca, saj ji Karničnik grozi, da Hudabivniki ne bodo dobili kajže, če bo Meta kakorkoli nadlegovala Kamice (Mihurko Poniž 2000: 13).

Metina dejanja, v nasprotju z običajnim prikazovanjem njenega lika in s pisateljevim hotenjem samim, ne izražajo vzorne materinske podobe. Nekoliko podrobnejši pregled njenih materinskih čustev pokaže drugačno sliko, kakor smo je bili vajeni. Meta namreč po svojem prvem porodu in po izgonu s Karnic odide služiti »v samoto kraj Drave«, svojega komaj rojenega otroka pa prepusti v oskrbo materi, ki pa mora razen za vnuka skrbeti še za tri svoje nedorasle otroke. Meta se vrne domov šele čez dve leti, prvega otroka pa medtem sploh ne vidi

in spet rodi. Stara Hudabivnica je edina, ki Meto rešuje in sprejema ter skrbi za njene otroke, medtem ko Meta služi. Meto vedno znova mirno sprejme, ko se ta nato znova vrača domov rodit. Meta se z otroki ne ukvarja, preveč dela ima z Ožbejem, ki se v tistem obdobju že vdaja pijači. Ko mora njen Ožbej k vojakom, ga Meta pospremi z vsemi tremi otroki, ki pa svojega očeta tedaj prvič vidijo, čeprav bi vsaj on tako kot njihovo mater lahko občasno obiskal tudi nje. Tudi ko se Ožbej vrne iz vojske, ga Meta molče sprejme, čeprav ima on prestreljeno nogo in precej popiva, ona z njim ponovno zanosi. On se z njo tudi po rojstvu petega otroka noče poročiti. Meta mora šele zdaj, po rojstvu petega otroka, začeti za svoje »pankrte« tudi sama skrbeti, saj njena mati medtem umre. Toda na srečo so najstarejši že toliko odrasli, da jih lahko pošlje v pastirsko službo (Borovnik 1993: 1005).

Lik Hudabivške Mete kot »velike prežihovske matere«, deluje torej vse prej kot materinsko, pa tudi hudo nesamostojno: Ožbeja sprejema v svoji bajti, čeprav prihaja ta k njej »ves potolčen, smrdljiv in nemaren«. Meta je prepričana, da je taka pač njena usoda. Poroka, čeprav s tako zapitim partnerjem, je zanjo še vedno najvišji ideal. Prav ob oblikovanju tega ženskega lika pa naletimo tudi na najhujše Prežihovo pretiravanje: Meta je sama preživljala toliko otrok, njeni otroci pa da niso bili le vsi od kraja zdravi, temveč še lepi povrhu. Pri vsem garanju zanje pa da je tudi sama ohranila svojo lepoto. Meta se začne svojih otrok oklepiti šele, ko postaja razvidno, da Ožbej nikoli ne bo njen mož. Tudi Metini otroci se rojevajo v svet kot posledica njene strasti in povsem naključno, ne da bi si kateri od ljubimcev to sploh želel. Čeprav Prežih Metine ljubezenske strasti ni izoblikoval zelo izrazito, je ta njegov ženski lik nabit z erotiko. Metino rojevanje je Prežih pogojil z nekako vzvišeno prepovedano ljubeznijo, ki pritiska na bralčeva čustva usmiljenja in v njem vzbudi sočutje, toda erotika je tudi v tej noveli tista elementarna sila, ki podira vse zapreke. Materinskost je želel Prežih pri Meti poudariti, toda njegovo prizadevanje deluje umetno in neprepričljivo. Meta se namreč bolj kot za svoje otroke bori za svojega moškega. Hudabivška Meta kot dobra, žrtvujoča se mati, prerasla v simbol, deluje kot ideološki konstrukt. To dobro izraža tudi njen govor na koncu, ki ga je bilo prav po 2. svetovni vojni tako pogosto slišati na proslavah: »*Vam, moji proletarski otroci, pripada ta svet.*« (Borovnik 1993: 1005)

7.3. PANKRTSKA MATI

Kot sem že navedla, je v noveli zveza med bogatim gruntarskim sinom in revno bajtarsko deklico osrednji motiv zgodbe. Pisatelj poudari Metin položaj nezakonske matere tudi s tem, da tako opiše rojstva otrok: »... *preden je soseska razrešila pravi vzrok te nenavadne vrnitve, je*

Meta izlegla drugega pankrta; Leto še ni bilo okoli, ko je Meta nenadoma prišla domov k materi, kjer je zlegla novega — tretjega pankrta; Čez leto dni je Meta zlegla četrtega sina ...» (Voranc 2000)

Pisatelj ne uporablja ekspresivnih glagolov le zato, da bi naredil vtis na bralno občinstvo, ampak je porod preprostih deklet na slovenskem podeželju, v devetnajstem stoletju dejansko bližje kotenju živali kot pa rojevanju človeških bitij (Poniž 2000: 14). Čeprav sledijo rojstvu drugega otroka dogodki, v katerih gre bolj za ljubezen, ki je kljub Ožbejevi neodločnosti še vedno močna, saj v zaslišanju na graščini trdi, da ji je on najbližji človek na svetu in da ga ima rada, pa Meta hkrati nastopa tudi kot mati, saj pravi, da ji je poglavitno to, da je Ožbej oče njenih dveh otrok, ki imata pravico do očeta. Vse do rojstva petega otroka se Meta upira Karničniku in sili k ženitvi, nato pa, tudi zaradi Ožbejevega pijanstva, obupa. Od tega trenutka naprej Meta ni več prikazana kot alegorija zapeljivosti, ampak vse bolj dobiva poteze Madone, iz grešnice in mučenice se vse bolj spreminja v svetnico: »*Z eno roko je držala Ožbeja na roki, z drugo pa Gabra za roko. Tako je stala visoka, lepa in nedostopna pred obsedenimi nasprotnicami. Te so se zganile, zasople, in ko je vse pričakovalo dejanskega napada, so se Kamičnice same od sebe jele počasi z dvignjenimi rokami umikati pred Metino podobo, ki jih je na tako čuden način premagala.*« (Voranc 2000: 39)

Z Ožbejevim propadom postane Meta še bolj sama, saj ji je vzeto nekaj, iz česar je prej črpala moč. Iz lika grešne Eve, ki ne zapeljuje samo svojega partnerja, ampak kljubuje celo takšni avtoriteti, kot jo predstavlja Karničnik, se Meta spremeni v mater, ki živi samo še za svoje otroke. Njena identiteta se vzpostavlja le še skozi materinstvo. Konec *Samorastnikov* je literarna kritika interpretirala v duhu dobe, v kateri je bilo delo napisano. Toda v Metinem monologu lahko vidimo tudi zadnjo od podob, v katerih se pojavi v pripovedi, podobo prerokinje.

Voranc torej Meto prikaže v mnogih vlogah, s čimer iz literarnega lika ustvari prepričljivo osebo in ne zgolj alegorijo, kakršne srečamo v mnogih delih, kjer je materinstvo pozitivno konotirano ali celo idealizirano. Seveda lahko v Meti vidimo zgolj simbol, toda mislim, da je takšna interpretacija preveč poenostavljena in ideološko obarvana. Vorancu bi lahko tudi upravičeno očitali, kar zadeva Metin lik, zdrse v idealiziranje, toda pri tem ne smemo pozabiti, da zgodbo pripoveduje Nana, Metina hči, ki svojo mater vidi v čisto posebni luči.

Motiv materinstva je v *Samorastnikih* podrejen ideji o novem rodu revolucionarjev, ki bodo spremenili svet. Meta, gledana skozi prizmo te ideje, je pomembna le kot njihova mati, zaradi svoje usode najprimernejša za izpolnitev tega poslanstva. V tem smislu je njeno materinstvo

blizu Marijinemu, saj je tudi ona izbrana od Boga, na čigar mesto stopi v literaturi avtor, kot najbolj ustrezna, da rodi tistega, ki bo spremenil svet. Tako kot izvemo malo o njenem življenju, tudi Voranc poroča le o tistih dogodkih v Metinem življenju, ki so pomembni za samorastnike.

7.4. TREPLJENJE KOT UPOR, NASILJE NAD ŽENSKAMI

Ženska je bila drugorazredna državljanka že po tradiciji, kot taka pa ni prisotna le v Prežihovih novelah, temveč tudi v literaturi že mnogo prej. Socialne razlike so v večini primerov ena izmed temeljnih ovir ženskih likov v literaturi kot tudi v filmu. Ženske si socialne osvoboditve želijo le potihoma in z mislijo, da bi morebitna lastna zemlja zmanjšala njeno trpljenje že samo spricho zavesti, da dela zase in za svojo družino, ne pa za gruntarje, ki jo izkoriščajo. Toda za kakršnokoli revolucionarno udejstvovanje ji primanjkuje časa in moči, saj je preveč zgarana, pa tudi neizobražena, da bi ob vsakdanjem delu mogla »spreminjati svet«. S tako nalogo lahko v prihodnost pospremi le svoje otroke (Meta), medtem ko je sama svoje življenje že doživela, kakor ga je »morala«.

Prežihova ženska je prepričana, da »mora trpeti«, ker da je taka pač njena »usoda« (vključno z »revolucionarko« Meto). Prežihov Voranc ženskim likom v svojih delih z ničemer ne prizanaša, in čeprav velja ženska za šibkejši spol, je pogosto tudi fizično bolj obremenjena kot moški (skrbi za hrano in trop otrok, pogosto je noseča in rojeva, podnevi odhaja na dnino, zvečer in celo ponoči pa gara doma). Vse to pa v primerjavi z moškimi liki prenaša tiho, ne kolne, ne znaša se nad živino in ne trpinči svojih otrok (Borovnik 1993: 1001).

Pretepanje in fizično mučenje sta najbolj razširjeni obliki moškega nasilja nad žensko. Moški pa ni edini, ki v Prežihovih *Samorastnikih* dvigne roko nad žensko, vendar je nasilje prisotno tudi med ženskami samimi. Tako si na primer ženske v noveli za drugo, t. i. »prešušnico« (Meta) izmislijo ne le boleče, temveč tudi teatralično ponižujoče mučenje. Potem ko ji noseči na dlaneh zažgejo predivo in potem, ko jo stara Karničnica zlasa in porine na dvorišče, se Mete lotijo še domača hči, velika dekla in kravarica. Nad glavo ji povežejo krila ter jo s šibami »iztepejo po goli sramoti.« Za žensko, ki si drzne prestopiti moralni okvir, si zato druga, tlačena in zaslužnjena, izmisli kar najbolj pester mučilni program. Meto zdaj napade t. i. spodobna krščanska ženska ne le fizično, temveč tudi verbalno (»Kuzla kuzlasta...na...cundra prekleta...«). Take, na ognjišča priklenjene, zakonskim dolžnostim, živini in zemlji udinjajoče se ženske postanejo slepe od nevoščljivosti in maščevanja. To so do skrajnosti zatrti človeški liki, ki postanejo zaradi lastne nesvobode sadistično kruti. Te ženske so glavne oblikovalke

vaškega javnega mnenja, ki zlasti za kršiteljice javne morale ne poznajo usmiljenja (Borovnik 1993: 1000 – 1002).

Seveda lahko v Meti vidimo le simbol plodnosti, reprezentacijo moči narave in zemlje, ki se vedno znova regenerira. Ampak Metina upodobitev ni zgolj simbolična. Njeno življenje je res podobno križevemu potu, toda postaje, na katerih se ustavlja, jo postavljajo v različne vloge. Na začetku novele je mlado dekle, ki zapeljuje s svojim videzom, hote ali nehote, vse moške okrog sebe in vzbuja pri ženskah zavist. Njena dejanja izvirajo iz ljubezni in prav zaradi te ljubezni se spremeni v mučenico. Njeno trpljenje in moč, ki se poraja iz njega, sta, kot piše pisatelj, nadčloveški.

Trpljenje kot krivda, ki je naložena ženski ne samo zaradi tega, ker je ženska ženska, ne samo zato, ker prestopa v polje greha (zanosi, ima razmerja, ki niso dobrodošla), se običajno še podvoji tudi z dejstvom, da nima nikakršne moči. To je vidno tako v noveli kot v filmu, saj se Meta na začetku ne more upreti Karničniku in družbenemu prepričanju, da je njena zveza nesprejemljiva. Preskok, ki se pri temu trpljenju in kazni, ki je naložena ženski zgodi, se zgodi v *Samorastnikih*. Meta, kajžarska dekla, ki rojeva otroka za otrokom, plačuje svojo kazen. Ampak ne samo v imenu Cerkve in krščanskih vrednot, temveč tudi v imenu imetja, ki ga nima, mora plačevati. Ampak Meta ne opusti želje in se ne pokori. Meta je junakinja, je heroična, je etična, je ženska, ki se ne odpoveduje svoji polnosti, odpoveduje se nepravilnosti. To je ena večjih heroin v slovenskem filmu (Menart 2014).

7.5. SPOROČILO ZGODBE

Prvotno Prežihovo idejo, ki jo je ubesedil v za knjižno izdajo izločenem odlomku, bi lahko strnili v stavek: mali ljudje in manjši narodi se morajo upreti svojemu najhujšemu sovražniku – kapitalizmu. A Metina zgodba pravzaprav ne potrjuje te ideje, saj Karnice niso propadle zaradi kapitalističnega sistema, temveč zaradi prevelike ošabnosti, samoljubnosti in napuha. Prihodnost je po Prežihovem mnenju na strani samorastnikov, v katerih so združene lastnosti tako malih ljudi kot manjših narodov. Ti ljudje ne hlepijo po družbenem vzponu v okviru danega sistema, saj tudi v tretji in četrti generaciji ostajajo zgolj hlapci, dekline in navadni delavci, toda zato jim pošteno delo in boj proti krivicam dajejo moralno moč za vztrajanje, s čimer si bodo v perspektivi pridobili tudi družbeno moč. In iz te moralne moči izhaja tudi njihova zavezanost slovenstvu (Koler 2000: 66).

8. ZAKLJUČEK

Po opravljeni primerjavi Prežihove novele in njene filmske adaptacije lahko Pretnarjev film uvrstim v različne tipologije adaptacij, ki sem jih predstavila v teoretičnem uvodu. Filmska zgodba v osnovi ostaja enaka, a je v določenih elementih precej svobodno preoblikovana. Pretnar je preoblikoval predvsem značaje osrednjih oseb in njihove bivanjske okoliščine.

To, da so ustvarjalci filma spreminjali Prežihovo zgodbo in posegali v literarno predlogo, samo po sebi ni nič problematično. Težava filma je v tem, da poenostavljena vizija sveta in črno-belo slikani junaki niso dovolj prepričljivi in film sam po sebi izgublja na umetniški vrednosti. Pretnarjev način predstavljanja družbenokritičnih idej v filmu je veliko bolj tendenčen oziroma deklarativen kot Prežihov. V noveli poziv k družbenemu boju za pravice malega človeka vznikne bolj organsko in subtilno, preko celovite in kompleksne življenjske usode dveh družin iz različnih socialnih slojev. V filmu je to nasprotje poenostavljeno na zlobnega in ošabnega Karničnika ter pošteno in revno Meto. Ker imajo Prežihovi literarni junaki večjo globino in širšo duševno dimenzijo, se bralec z njimi lažje poistoveti in se bolj čustveno angažira ob branju, kot se lahko gledalec ob gledanju filma. Iz istega razloga se zdi tudi na ravni socialnih in političnih idej novela bolj prepričljiva in daljnosežnejša od filma.

V slovenskem filmu so se ženske že od samega začetka pojavljale v določenih vlogah, ženskih vlog pa je bilo tudi precej manj kot moških. Število ženskih vlog se je začelo povečevati v petdesetih in šestdesetih letih, ko se je slovenski film od tematike narodnoosvobodilnega boja začel pomikati k socialnim tematikam. V zelo malo filmih ženska odigra glavno vlogo in tudi kadar jo, je to velikokrat le krinka za nekaj popolnoma drugega, npr. socialni problem, kar lahko vidimo tudi v obravnavanem filmu *Samorastniki*.

Lik matere je v slovenskem filmu in literaturi zelo pogost. V primeru Mete naletimo na edinstven primer matere v slovenski literaturi in filmu, saj Meta ni pasivna, vdana mater, ampak je skozi celotno dogajanje aktivna mati, ki se izkaže za heroinjo, za žensko, ki se je pripravljena boriti za svojo ljubezen in svoje pravice kljub temu, da jo družba zaradi njene zveze z moškim višjega socialnega sloja potisne na svoj rob.

Prežihov Voranc je v noveli izpostavil kar nekaj tem, ki so vredne omembe. Prva izmed teh je socialna tematika, ki se najprej skriva v ozadju ljubezenske teme. Čista ljubezen med Meto in Ožbejem kmalu postane zgodba o socialnih krivicah, ki jih mora trpeti Meta kot tudi njeni otroci. Motiv matere je naslednji, ki je v noveli zelo opazen, vendar Meta odstopa od tipičnih

profilov mater kot smo jih vajeni. Voranc se je dotaknil tudi odnosa med Meto in njeno materjo, se pravi odnosa mati in hči.

V zgodbi pisatelj večkrat izpostavi Meto kot pankrsko mati. Pisatelj rojstev njenih otrok ne opisuje čustveno, ampak ti opisi bolj delujejo kot kotenje živali, s čimer je prikazal porod preprostih deklet na slovenskem podeželju. Meta se sprva bori za poroko z Ožbejem, vendar sčasoma spozna, da do te poroke ne bo prišlo in s tem ji postanejo njeni otroci eno in edino poslanstvo. Dobivati začne poteze nekakšne svetnice, saj živi samo še za svoje otroke, njena identiteta pa se sedaj vzpostavlja samo še skozi materinstvo. V noveli je zelo izrazit tudi motiv fizičnega kaznovanja, ki se ponovi dvakrat. V Metinem primeru nasilje nad njo še poudari njeno moč in pri bralcu oziroma gledalcu vzbudi sočutje in naklonjenost glavni junakinji.

V slovenskem filmu in literaturi se morajo ženske pogosto spopasti z ovirami, ki so pred njih postavljene že samo zaradi tega, ker so ženske. Socialne razlike so v večini primerov eden izmed temeljnih razlogov za obremenjenost ženskih likov v literaturi in filmu. Ženska na socialnih razlik v družbi ne more spremeniti, edino kar lahko stori je to, da svoje otroke pripravi na boj proti krivicam in z njimi deli svoje izkušnje kot to v svojem govoru naredi Meta.

Prežihova zgodba je pravzaprav poziv malemu človeku in majhnim narodom, naj se postavijo po robu zatiralcem in sovražnikom, ki so predstavniki kapitalizma. Metina zgodba te ideje ne potrди popolnoma, saj Karnice ne propadejo zaradi kapitalističnega sistema, temveč zaradi prevelike ošabnosti, samoljubnosti in napuha starega Karničnika. Prihodnost Prežihov Voranc vidi v rokah samorastnikov, ki posestevajo lastnosti malih ljudi malih narodov. To niso ljudje, ki si želijo družbene moči, ampak delavni ljudje, ki se s poštenim delom borijo proti krivicam. So moralno močni in ta moč izhaja iz njihove pripadnosti slovenskemu narodu.

9. POVZETEK

Ko govorimo o filmskih adaptacijah, moramo vedeti, da ima adaptacija kljub temu, da je ustvarjena na podlagi že obstoječe podloge, svojo avtonomnost in umetniško vrednost. Navadno se zgodba iz literarne predloge prenese v scenarij, medtem ko se lahko okoliščine, čas in kraj dogajanja spreminjajo. Tudi osebe in njihove zgodbe se prenesejo v adaptacijo, pri čemer je pomembno, da njihovo duševno potovanje predstavlja glavni fokus adaptacije.

Novela *Samorastniki*, ki je istoimenskemu filmu služila kot predloga, obravnava socialno neenakost med deklo Meto in lastniki premožne kmetije Karnice. Filmski scenarij, ki se je

nekoliko odmaknil od izvirne zgodbe, je napisal Vojko Duletič, film pa je režiral Igro Pretner.. Ena osrednjih tem v filmu je prikaz razrednega boja med revnimi in bogatimi, s čimer seveda ne bi bilo nič narobe, problem je v tem, da je Pretnar zgodbo precej poenostavil. Karničnike je predstavil kot tipične bogate in zlobne, Meto pa kot revno in dobro. Najbolj očitna Pretnarjeva režijska poteza se kaže v stilizaciji, t. j. v izločanju vseh konkretnih časovnih, regionalnih in moralnih posebnosti Prežihove zgodbe ter poenostavljanje v noveli sicer duševno prostornih junakov na preproste duševne tipe.

Večina ženskih likov v Vorančevih novelah izstopa, saj so to ženske uporniškega duha, ženske, ki so pripravljene trpeti za svojo družino, ženske, ki jih odlikuje zelo močna osebnost. V primeru *Samorastnikov* je Meta v začetku povesti prikazana kot mlado, življenja polno dekle, ki se ne glede na posledice preda svoji ljubezni do Ožbeja. Meta ne razume, zakaj je njena zveza z Ožbejem napačna in šele ob prvi kazni spozna, da je pravzaprav kaznovana zaradi svojega porekla in družbenega razreda. Njen lik skozi zgodbo preraste v simbol, odlikuje jo ljubezen in prezir do Karnic, ki preraste Meto in jo spremeni v simbol odpora do tistega sveta, ki ga predstavljajo Karnice. Pisatelj jo iz čisto individualnega tipa povzdigne v simbolični tip.

Tudi v filmu je podoba protagonistke Mete ustvarjena s prikazi njenega trpljenja. Ti prizori so deloma prikazani iz Metinega zornega kota, kar gledalcu pomaga, da se vživi v njeno kožo. Pretnar je upošteval konvekcijo o problematičnosti nazornih prikazov nasilnih oziroma mučnih prizorov in težišče trpljenja prenese na izraze Metinega obraza in njene percepcije.

10. VIRI IN LITERATURA

- Borovnik, Silvija. Samorastnice v Samorastnikih. *Sodobnost* 11/12 (1993). 995–1005.
<http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC7XPOJ7AQ/?euapi=1&query=%27keywords%3dborovnik%2c+silvija.+samorastnice+v+samorastnikih%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25>
- Furlan, Silvan. *Filmografija slovenskih celovečernih filmov: 1931–2010*. Ljubljana: Umco d.d., 2011.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2013.
- Jakopič, Bogo. Moje misli o Samorastnikih. *Prežihov zbornik*. Maribor: Obzorja, 1957. 285–297.
- Kralj, Vladimir. »K Prežihovim Samorastnikom v filmu.« *40 udarcev: slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Tiskarna Učne delavnice, 1988.
- Menart, Urša. *Kaj pa Mojca?* Scenarij Urša Menart. Ljubljana: Radiotelevizija Slovenija, javni zavod 2014.
- Mihurko Poniž, Katja. Materinstvo kot umetnostni motiv in njegova upodobitev v povesti *Samorastniki*. *Jezik in slovstvo* 1/2 (2000). 5–18.
<http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOCDTKMLCL9/?euapi=1&query=%27keywords%3dmihurko+poni%C5%BE%2c+katja.+materinstvo+kot+umetnostni+motiv+in+njegova+upodobitev+v+povesti%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25>
- Pirjevec, Marija. Ženski liki v Vorančevih novelah. *Jezik in slovstvo* 13/5 (1968). 160–165.
<http://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOCF4V47FXL/?euapi=1&query=%27keywords%3dpirjevec%2c+marija.+%C5%BEenski+liki+v+voran%C4%8Devih+novelah%27&sortDir=ASC&sort=date&pageSize=25>
- Pretnar, Igor. *Samorastniki*. Scenarij Vojko Duletič. Ljubljana: Triglav film 1963.
- Rojko, Vesna. Slovenski film in seksizem. Diplomsko delo. Fakulteta za družbene vede. Ljubljana, 1997.
- Slodnjak, Anton. *Slovensko slovstvo: Ob tisočletnici Brižinskih spomenikov*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1968.

Stanković, Peter. *Zgodovina slovenskega celovečernega igranega filma I. Slovenski klasični film (1931–1988)*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede, Založba FDV, 2013.

Šimenc, Stanko. *Panorama slovenskega filma*. Ljubljana: DZS, 1996.

Šimenc, Stanko. *Slovensko slovstvo v filmu*. Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1983.

Štefančič, M., Kavčič, B.. Jane Kavčič. SGFM, Ljubljana, 1993.

Tršar, Toni. »Film 60. let: modernizem in socialna kritika.« *Slovenska kronika XX. stoletja, II. knjiga (1941–1995), 1.izdaja*. Ljubljana: Založba Nova revija, 1996.

Voranc, Prežihov. *Samorastniki*. Spremna beseda: Samo Koler. Ljubljana: GYRUS, 2000.

Zorman, Barbara. *Pripovedne funkcije likov slovenskih ekranizacij*. Doktorsko delo. Ljubljana, 2007.

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje lastno delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu s strokovnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 18.8.2019

Ema Kravanja