

da nas drži v šahu, ko gledamo in spremljamo mučno pot štirih šoferjev, prevoznikov nitroglicerina. Vse kaže, da se nismo pripravljene več prestrašiti in umreti od ene same kaplje eksploziva, temveč smo preživeli že toliko šokov, strahu in razburjenja, da moramo jemati večje doze. Ali je Clouzot s tem računal in je občutil zato — strah za plačilo? Pri beograjskem festivalu tega vprašanja ne moremo zastavljati tako preprosto. Če so ideje ekrazit, kot je dejal slovenski pesnik, potem je na beograjskem festivalu prišlo do zelo napetega in odprtega idejnega tržišča, na katerem bo obstal in zmagoval le HRABRI NOVI SVET.

Naš cilj je komuniciranje, ne odtujevanje. Beograjski filmski festival nas približuje dōbi stacionarnih satelitov. Nanjo se je treba pripravljati, kot so se pripravljali astronauti na svoje korable v neznanu.

France Kosmač

CANKAR IN SLOVENSKI FILM

Filmov najbrž ni mogoče soditi po tem, ali so ostali zvesti literarni predlogi, iz katere je črpal scenarist motivno in idejno zasnovu. Podobno kot tudi Shakespeareovih iger ne sodimo po tem, koliko so se približale tej ali oni noveli, iz katere so zajele snov, je tudi v filmski umetnosti razmerje do morebitnih slovstvenih izvirov zares popolnoma nepomembno. Preprosto in jasno povedano — to razmerje ni in ne more biti merilo za presojo filmskih del. Pravzaprav bi ne smelo biti niti važno za naše sprejemanje teh stvaritev; gledati bi jih morali tako, kot da še nikoli nismo brali ali slišali za zgone in nezgone, ki nam jih prikazujejo na filmskem platnu. Seveda kaj takega največkrat ni mogoče — med gledanjem filma z literarno snovjo se nam zavestno ali podzavestno vsiljujejo slovstveni spomini, tako da je naš končni

vtis največkrat mešanica obojega, nikoli pa ne zmeraj čist. Zato filmi s prevzeto literarno vsebino — zlasti tisti po zelo znanih književnih besedilih — ostajajo nekaj dvoumnega, po umetnostni in celo duhovni strani ne docela določljivega ali jasnega. Res do kraja bi jih lahko presodil najbrž samo kdo, ki mu je literarna predloga popolnoma neznana.

Toda čeprav je v praksi zadeva torej precej bolj zapletena, kot se zdi na prvi pogled, je vsaj načelno popolnoma jasna — filmov zares ne gre soditi v razmerju do slovstvenega modela, ki jim je bil morda za scenarijsko izhodišče. Na to načelo smo se morali spomniti ob prvem večjem slovenskem filmu, posnetem po literaturi Ivana Cankarja, se pravi ob filmu *Na klancu* režiserja Vojka Duletića. Ocenjevalci, ki so se na film odzvali s prvimi časopisnimi kritikami, so namreč ravnali čisto v nasprotju z opisanim načelom; ne samo da režiserjevega razmerja do slovstvene predloge niso diskretno prešli, ampak so ga postavili v ospredje svojih kritičnih meril. Samo tako je mogoče, da so se jim zapisale tele trditve: »Prvič v slovenskem filmu imamo opravka z resničnim prenosom literarnega dela v filmu«; in še določneje, da »smo dobili film, ki je na eni strani malone dobesedno cankarjanski...«; ali pa celo: »Analiza filma ponuja tezo, da so vsi elementi Cankarjeve literature (od nekaterih poglavitnih motivov, prek tehnike do idejnih razsežnosti) prisotni tudi v filmu...« Navedbe so vzete iz ene same ocene, vendar se nič kaj drugače niso glasile trditve drugih kritikov.

Skratka, ocenjevalci so nas prav ob filmu po Cankarjevem romanu poskušali prepričati, da je menda vrednost filma prav ta, da tako od blizu sledi ne samo omenjenemu Cankarjevemu romanu, ampak že kar cankarjanstvu kot takemu. Seveda njihovemu prizadevanju ne bomo nasedli, dobro vedoč, da

vrednost ali nevrednost Duletičevega filma ni odvisna od takšne ali drugačne zveze s Cankarjem, ampak edino od snovnih, idejnih in formalnih elementov, ki izhajajo iz filma samega. Kljub temu je pa seveda vseeno zanimivo dognati, kako je pravzaprav z razmerjem med filmom in Cankarjevim romanom, o katerem nam je vedela filmska kritika povedati vse najlepše. Ne da bi s tem seveda karkoli lahko prispevali k vrednotenju filma, pač pa, da bi osvetlili odnose med literarno tradicijo in sodobno filmsko dejavnostjo na Slovenskem.

Zal, ali pa morda tudi na srečo, se nam to razmerje kaže v precej drugačni luči, kot nam ga poskušajo predstaviti filmski ocenjevalci. Pravzaprav se zdi, da Cankarjevega romana že precej časa niso imeli v rokah ali pa da imajo nanj samo še bolj ali manj meglene spomine, strnjene v nekakšen splošen obris »cankarjanstva«, za katerega se pa pravzaprav ne ve, kakšna je njegova konkretna vsebina. Saj drugače res ne bi mogli priti do trditve o skoraj dobesednem cankarjanstvu ali pa o tem, da so »vsi elementi Cankarjeve literature prisotni tudi v filmu.« Prav narobe, najpreprostejša šolska razčlemba Cankarjevega romana kaj hitro pokaže, da v filmu ravno bistvenih sestavin prvotnega Cankarjevega besedila ne samo da ni več najti, ampak da so pravzaprav nezdružljive z njegovo scenarijsko in režijsko zasnovno. Tu je najprej seveda že kar osrednja ideja romana o »klanecu« kot simbolu proletarskega sloja in naroda, simbolu, ki je navzoč skozi ves roman, prav posebno pa proti koncu, ko se preplete še z drugimi simboli Cankarjevega fatalizma, pesimizma in prav nazadnje tudi aktivizma. Vsega tega v filmu ni, tako da njegova konkretna vsebina popolnoma izstopa iz duhovnega okvira, kamor jo je Cankar vdelal nadvse trdno. Druga komponenta, ki prav tako ni prešla v film, je konkretna podoba cankarjanske so-

cialne revščine. Tudi film se seveda dogaja v revnem okolju, toda njegovo siromaštvo ne le da ni preveč nazorno, ampak je tudi močno omiljeno, če že ne kar polepšano; tudi socialnih konfliktov, ki jih je v romanu precej, v filmu skoraj ni videti. V romanu je seveda prav ta stran zelo pomembna, saj brez nje ni mogoče razumeti, iz kakšnih konkretnih podlag raste Cankarjeva fatalistična religija trpljenja in hrepenenja. Nazadnje pa v filmu ni še tretje osrednje razsežnosti, brez katere ne samo da si ni mogoče misliti romana *Na klanecu*, ampak tudi ne cankarjanstva; ta razsežnost je seveda fizična šibkost njegovih junakov. Naj si je mogoče predstavljati cankarjansko mater, njeno družino in otroke v še tako različnih vidnih podobah, bo vendar držalo, da je bistvena poteza njihove fiziognomije predvsem skrajna fizična slabotnost. Ta je za roman bistvena, saj tista fatalistična »zaznamovanost«, o kateri je v njem govor, ni samo socialna, ampak s tem v zvezi že čisto telesna. Telesna šibkost, nerazvitost in prikrajšanost pa še zgodnja postaranost so navsezadnje za Cankarjev svet tako zelo neogibne, da bi brez tega pravzaprav ne mogli razumeti, od kod in zakaj tisto slavno hrepenenje, o katerem nam vse šolske razlage vedo povedati, da je najgloblje bistvo Cankarjevega duhovnega in tudi estetskega sveta. Brez tega bi to hrepenenje ostalo pač neutemeljeno, nejasno ali pa čisto abstraktno. Toda film tudi te komponente romana ne samo da ni prav nič upošteval, ampak ji je postavil nasproti kar se da drugačne telesne podobe. Junakinje in junaki filma so vsi po vrsti telesno zdravi in postavni, tako da so tudi s te strani skoraj nasprotni cankarjanskemu svetu.

Zdaj že ni več mogoče dvomiti o tem, da je film po svojem duhovnem in estetskem bistvu kar se da daleč od Cankarjevega romana, čeprav iz njega jemlje nekatere motivne, idejne in formalne sestavine. Seveda bi bilo zani-

mivo razmišljati, česa v romanu ni bilo, a je v filmu pomembno. Sèm bi nedvomno lahko prišteli močne erotične in seksualne sestavine, ki jih v romanu seveda ni, a bi si jih vanj tudi ne mogli zamisliti, saj so v nasprotju z vsemi njegovimi duhovnimi in socialnimi izhodišči. Toda ta stran že presega razmerje med romanom in filmom, kolikor se nam kaže s Cankarjevega vidika. S stališča romana je jasno, da temeljnih razsežnosti romana v filmu ni in da je iz njega izpadla zlasti konkretna vsebina Cankarjevih idej. Tako bi lahko upravičeno dejali, da so namesto konkretnih Cankarjevih idej o življenju, materinstvu, trpljenju in hrepenjenju ostale v filmu samo abstraktne ideje materinstva, ljubezni, erotike, sinovstva, trpljenja in hrepenjenja samega na sebi, brez konkretnega pomena, ki ga imajo pri Cankarju.

O tem, ali je temu razlog posebni režiserjev življenjski nazor ali pa je takó bistvene odmike narekoval okus časa, v katerem živimo, je težko izreči odločilno besedo. Vsekakor je oboje terjalo, naj se bistveno Cankarjevega romana opusti, obdrži pa nebstveno in porabi za tisto, kar je v filmu postalo glavno.

Tako se je prvo srečanje med Cankarjem in slovenskim filmom končalo za Cankarja s slabšim izidom, kot bi pričakovali. Ali ta izid pomeni, da sodobna slovenska kultura ne more več sprejemati Cankarja takšnega, kakršen dejansko je, in da mora, če naj si ga sploh še prisvoji, iz njega izločiti ravno tisto, kar je bilo najbolj njegovo? Odgovore na takšno vprašanje seveda ni mogoče domisliti v okviru preproste glose. Pa tudi ne odgovora na vprašanje, kaj pomeni izid tega srečanja za slovenski film — dobro ali slabo? Pričakujemo ga od filmske kritike, vendar brez sklicevanja na Cankarja, saj ji takšno sklicevanje ne more biti ne pravo izhodišče ne zanesljivo merilo.

J. K.

NOV MIT O SLOVENCIH

Živimo v času, ko naj bi se dokončno znebili vseh nacionalno religioznih mitov, ki da so po mnenju nekaterih bili značilni za slovensko socialno in kulturno življenje v preteklosti. Napoči naj doba vsesplošne slovenske razsvetljenosti, ki bo s svojo lučjo pregnala iz naše srede vsakršno škodljivo mitologijo — približno tako, kot je v Hoffmannovi povesti o ubogem Cinobru preganjal knez Pafnucij iz svoje dežele vile, da bi uvedel razsvetljenstvo s sajenjem krompirja, petjem dvoglasne jutranje in večerne pesmi in obveznim cepljenjem koz. Junaku te povesti se blagi namen ni posrečil; bojimo pa se, da se tudi slovenskim preganjalcem mitov ne bo, kajti medtem ko pri enih vratih izganjajo iz slovenske kulture staro mitologijo, pri drugih vlačijo vanjo že novo. Da bi bila stvar še bolj paradoksalna, delajo namreč to prav tisti, ki prisegajo na mitofobijo ali pa si ne morejo kaj, da ji ne bi bili naklonjeni.

Mednje — vsaj tako se zdi — se je uvrstil tudi Aleš Lokar, ko je sredi januarja letošnjega leta odgovarjal v »Naših razgledih« na »vprašanje naroda na Slovenskem«. V njegovem odgovoru beremo najprej misel, da »tudi Slovenci postajamo zgodovinski narod, podobni vsem drugim zgodovinskim narodom«. Pisec pa misel še podrobneje razloži: »Skratka, prejšnje slovenstvo je nosilo v sebi elemente religioznosti, in kakor vsaka religija je človeka osrečevalo sredi muke in trpljenja in morda prav zaradi trpljenja in muke. Danes seveda novega zgodovinskega slovenstva ne moremo več pojmovati kot religije. Postalo je nekaj vsakdanjega in konkretnega, nekaj, kar se hrani iz dejstev in ne iz sanj. To je samo ob sebi razveseljivo, saj kaže, da je tudi naš narod dozorel: ob tem zorenju je mnogo pridobil, a nekaj tudi izgubil: predvsem element mita, ki je nacionalno čustvo spreminjal v religijo...«