

vsemu kdaj pa kdaj poseže v širši prostor kot enakovreden ali umetniško-izpovedno vsaj zanimiv fenomen, je bilo poučno ponovno preveriti odnos gledalca do Vesne. Po kakih desetih letih sem se s filmom srečala ponovno, ne da bi pričakovala prijetno »podlago«, nabito polne dvorane v Cankarjevem domu. Presenetila me je spontana reakcija občinstva, ki je imelo najrazličnejšo starostno strukturo, od »premierne« mladine do starejših ljubiteljev in poznavalcev. Komedija je kljub svoji navivnosti, zanesenosti, na trenutke izjemno komično pretirani igri, delovala živo in spontano. Ne glede na očitke, ki smo jih izrekli ob Čapovem delu, kljub »neproblematičnosti«, infantilnosti Čapove komike, je Vesna pokazala, da ga v nekaterih pogledih, ki se tičejo prav njegovega »obrtništva«, še nismo čisto ujeli ali preseglji. Presenetljiv je sicer znani Čapov posluš za govornje besedo, dialogi so naravni in tečejo spontano, kar je še vedno redke in dragocen dosežek, ki ga je potrebno najbolj poudariti ob prav tako odličnem posluhu za ritem filma, montažo in glasbeno podlaganje. Omembe vredno in priznano je seveda tudi Čapovo obvladovanje igralcev, njegov posluš za obraze in uspelo lansiranje naturščikov.

(V Prihodnjem letu bo monografiji o Čapu sledila predstavitev očeta slovenskega dolgega igranega filma — Franceta Stiglica.)

STILNO NEČISTA STILIZACIJA

Ob lanski stoti obletnici Jurčičeve smrti, sto šestnajst let po izidu prvega slovenskega romana, iz oči v oči z že tretjo krizo slovenske kinematografije, je nastal nov film — *Deseti brat**. Pričakovali smo ga z upanjem v srcu, saj se je zdela poteza Vibefilma, da začne pot izkrize peva s tem filmom, ki po svoji zavezanosti naši kulturni zgodovini in »ljudskosti« prav gotovo sodi v

privlačno podlago za uspešen projekt, bolje povedano: predvsem logična. Poseganje v našo literarno dediščino se je že ničkolikokrat izkazalo za uspešno, če že ne na ravni odkrivanja filmske govorice, pa vsaj zaradi veselja nad upodobljenimi popularnimi deli naših pisateljev.

Na neki način je zelo težko filmarju, ki si zada nalogo ufilmiti dela iz narodne kulturne zakladnice, saj je več kot verjetno, da bo njegov film predvsem na udaru kritike, ki bo sodila skozi literarno delo. Film in literatura se v marsičem razlikujeta v svojem principu upodabljanja sveta, kot besedna umetnost in umetnost vizualnih podob se do določene meje celo izključujeta, saj se film s svojo vizualno izraznostjo išče v drugačnih paradigmah kot besedna opisnost, izraznost. Zato se mnogokrat dogaja krivica, ko filme sodimo skozi literaturo, ki jim je bila za podlogo, navdih, in iz te obremenjenosti je zelo težko uiti, posebno še, ko govorimo o filmski podobi dela, kakršno je *Deseti brat*. Delo je, kljub Jurčičevim željam, da bi napisal ROMAN, ki bi stal ob boku kakemu Goldsmithu in Scottu, namenjeno meščanskemu bralcu za razvedrilo. To razvedrilo naj bi izhajalo iz same romantično zasnovane ljubezenske zgodbe, zapletov okrog nje in pa iz etnološko obarvanih opisov krajev in posebnosti, ki so bili Jurčiču blizu in dobro poznani. V tem njegovem mladostnem delu lahko le zelo priznanesljivo razpoznavamo Jurčičev

* *DESETI BRAT*: slovenski barvni film, drama; producent: Vibafilm; 1982; scenografija: Mija Jarčeva; maska: Berta Meglič; kamera: Mile de Gleria; scenarij, montaža in režija: Vojko Duletič. V filmu igrajo: Radko Polič (*Deseti brat*), Bert Sotlar (Krjavelj), Matjaž Višnar (Lovro Kvas), Jana Habjan (Manica), Boris Kralj (slemeniški gospodar Benjamin), Štefka Drolc (njegova žena), Željko Hrs (Marjan Piškav), Stevo Žigon (stari Piškav), Margeta Gregorač (Majdalena Strugova) in drugi.

kasnejši socialni program. Razredna nasprotja so blago nakazana predvsem v likih Desetega brata in Kvasa nasproti zakrknjenemu posebnežu Piškavcu in v zapletu okoli ljubezni med Kvasom in Manico, kjer gre za nepriamerno povezavo različnih socialnih plasti.

Na podlagi takega poznavanja Desetega brata se nam prav gotovo postavi vprašanje, kako to delo predstaviti v filmsko podobo? Zdi se, da bi mu še najbolj ustrezala takšna, kakršno je napravil Klopčič v Cvetju v jeseni. Desega brata si na filmu najlaže zamišljamo kot ljubko romantično zgodnico, ki bi ohranila in izrabila za svojo filmsko poetiko in estetiko prav etnološko-etnografske posebnosti Jurčičevih junakov, nekakšen prijeten »kič«, ki pa prav s to svojo neaktualno patiniranostjo ustvarja distanco gledanja, hkrati pa nas kot razvedrilo zadovoljuje.

No, Vojka Duletiča ta plat, možnost realizacije Desetega brata očitno sploh ni zanimala, ampak si je želel v filmu zaostri socialno tendenco.

Zato je postavil v središče filmskega dogajanja Martinka Spaka-Desetega brata in napravil iz njega nadaljevanje slovenskega mita hlapca Jerneja. To svojo konstrukcijo je želel še podkrepiti z intonacijo, ki zaokroža film: v začetku vidimo mladega neznanca, ki se na svoji poti ustavi pred grobom Desetega brata, kjer mu Krjavelj rad postreže s podatki o življenju preminulega. Film se odvrti pred našimi očmi in nas na koncu spet pripelje na začetno točko. Takrat izvedemo, da je mladi popotnik pravi deseti brat, ki ima še marsikaj za bregom. Ta pravi deseti brat, sin slovenske matere, ki je še vedno tako trdna v svoji rodovitnosti, nosi obeležja proletarca in partizana. Na koncu filma odide, nekam neznano, njegov odhod logično asociira pot v partizane, oziroma pot hlapca Jerneja v iskanju svoje pravice.

Tako nekako Zvone Hribar v vlogi »pravega« desetega brata odhaja naravnost v film Draga moja Iza, v katerem smo že imeli priložnost videti njegovo grenko in samotno pot.

To poanto, ki jo režiser nakazuje v intonaciji filma, potem razpleta, podlaga skozi svojo dramaturško zamisel fabule. Dramaturgija Duletičevega najnovejšega filma je nejasna, nespoznovna in bi jo zelo težko smiselno, konstrukcijsko opisala. Bolj ali manj pa dela film precej nepregleden in nejasen, vpeljuje osebe, kot npr. Dolefa, ki jim dovoli krajšo igralsko eksibicijo in jih potem za vedno pozabi.

Sicer pa Duletič svojo konstrukcijo Desetega brata premakne v nasprotje med aristokracijo (da, dobrodušni meščanski graščak s Slemenic, ki rad poprime za kmečka dela in se ne more sklicevati na »šestnajst kolen slovečih pradedov«, je dobil v filmu mnogo bolj aristokratsko, odločno in domišljavo podobo), konkretno med obema graščakoma, demoničnim posebljenjem zla, brezdušnosti in brezobzirosti — Piškavom in uglajenim gospodom Benjaminom na eni strani, ter izigranimi reveži (Martinek Spak s svojo materjo) in popolnoma nemočnimi predstavniki nižjih meščanskih in kmečkih slojev, ki se prvim lahko samo udinjajo, jim ponujajo svoje usluge in znanje (kot izobraženec Kvas), na drugi strani. Deseti brat je nekakšen slovenski zametek priklenjenega Prometeja, giblje se med obema položaja, med aristokracijo, kjer ima očeta, polbrata, in med kmeti, kjer ima prijatelje in vraževerne občudovalce. Izsičuje prve in pomaga drugim. Vendar Spakova »luč« nima nobene realne podlage v kaki socialni zavesti izkoriščenih in ponižanih nižjih slojev. Takšnega, kot je, ga v njegovem delovanju žene maščevanje za nesrečno življenje svoje zapeljane materi do očeta in nekakšen samovšečen mazohizem. Svojo vlogo desetega brata si je sam

izbral in v nji zaradi pomenov, ki jo funkcija desetega brata nosi v ljudskem izročilu, tudi uživa in izrablja njen manevrski prostor. Duletičev junak nima posebno prepričljive psihološke zastavitve. Martinek Spak, ki mora svojo maščevalnost plačati s smrtjo v Jurčičevem romanu, niha v filmu med maščevalnostjo in čudno strastno privrženostjo, ki se izkaže v prizorih med njim in Marjanom ter v sceni, ko umira, objemajoč svojega očeta, Piškava. Kljub temu, da je osrednja osebnost v filmu, je zgolj tip, znak, simbol, vezni element, ki pa še zdaleč nima izdelane svoje psihološke, človeške funkcije filmskega akterja.

Lovro Kvas je potisnjen popolnoma v ozadje, v dekorativno funkcijo, njegovo pojavljanje v filmu je skoraj brez izjeme reducirano na molčečo in popolnoma brezizrazno prisotnost. Ljubzenski trikotnik Kvas-Manica-Marjan je grobo nakazan, brez kakršnekoli čustvenosti učinkuje postransko in predvsem — popolnoma nerealno.

Duletič ne razvija fabule, ampak nam statično, nejasno in patetično (pomaga si z glasbo Haydna, Francka, Schuberta) stilizira Desetega brata. Težišče dogajanja je preneseno na grad in zaman čakamo prizore iz vaškega življenja, ali pa vsaj znamenito gostilno pri Obrščaku. Ne, celo Krjavljev znameniti monolog se odvije na Slemenicah, na godovni gostiji, kjer Krjavljev igra dvornega norčka zato, da bo malo kasneje lahko pobiral ostanke iz obložene mize. No, edini, ki ima vsaj igralski trenutek v filmu, je Bert Sotlar v vlogi Krjavlja. Vsi drugi igralci, razen nekaterih izjem, kljub vidnemu trudu, niso mogli ustvariti svojih vlog vsaj povprečno prepričljivo. Statičnost filma, pomanjkanje jasnosti, psihologje likov, predvsem pa zanemarjanje igralcev in njihove bistvene funkcije v filmu (ki je zastavljen zelo gledališko), vse to je krivo, da igralci največkrat izpadejo že kar gro-

teskno v svoji nemoči, najti trdna tla sredi nekonsekventne stilizacije.

Filmski prostor je zožen na dekorativno notranjost gradu, njegove najožje okolice, prikazane zgolj v izrezih, v nekakšnih apsidalnih prostorih gozda, gostilne, ki ne daje nikakršne orientacije v prostoru, nenavadno pa tudi zgošča dogajanje in igralce v majhen izrez nespoznavnega prostora. Kljub skrbni scenografiji, kostumografiji, fotografiji, ki na trenutke asociira na določene slikarske stvaritve — vendar popolnoma nefunkcionalno, brez notranjega naboja, (smisla), film nima moči prepričati v SVOJ realizem. Brez posluha za gledalca in njegovo sposobnost, kako danes komunicirati s tovrstno fikcijo, ohranja Duletič s svojo stilizacijo, statiko v ritmu filma, nepotrebnimi retrospekcijami, že kar smešno eisensteinovsko montažo, distanco do filmske podobe. Ne uspeva mu, da bi nas pritegnil v komunikacijo s filmom, saj se nam ta vedno znova oddaljuje zaradi navedenih razlogov v konstrukcijo, stilizacijo, esteticizem, praznino. Deseti brat ostaja mrtev film.

Duletičeva vizija slovenskega prvega romana je tendenciozna in v tej svoji tendenci je popolnoma zgrešena, neprepričljiva, stilno nečista stilizacija, filmsko revna, na ravni jezika in izpovedi.

Tako se prvi znanilec nove pomladi v naši filmski proizvodnji spreminja v velik nesporazum znotraj večletne filmske produkcije.

P. S. Že pred Desetim bratom je bil realiziran mladinski film Učna leta izumitelja Polža, režiserja Janeta Kavčiča in scenarista Željka Kozinca. V tem zapisu sem se načrtno omejila zgolj na Duletičev film, ki se mi zdi v svoji zgrešenosti zanimivejši kot Kavčičev film, ki v ničemer ne izstopa tako kot Duletičev.

Ta omejitev na Desetega brata ne želi diskvalificirati Kavčičevega filma in mladinskega filma, ki ga radi jem-

ljemo kot sekundarni domet filmskega ustvarjanja. O njem bi spregovorila ob kaki drugi priložnosti, v celotnem pregledu najnovejše produkcije, ki je še nismo videli. Kavčičev film tokrat iz-

puščam zato, ker ga težko obravnavam hkrati z Duletičevim filmom, ki zaradi svoje specifikke zasluži posebno pozornost. Žal!

Barbara Habič

JERNEJ VILFAN, NAGEC

književnost

Bržkone je ena osrednjih tem zelo uspelega literarnega prvenca Jerneja Vilfana Nagec* način in možnosti konstituiranja avtonomnega subjekta v razmerah predestinacije, privilegiranosti in posebnih okoliščin socialne dediščine, nacionalne in politične identitete osrednjega in hkrati edinega literarnega junaka. Izredno zanimiva problematika, dokaj nenavadna v tipologiji proze nasploh, slovenske pa še posebej.

Nagec je avtobiografska reportaža, deloma politični traktat in esej, hotena katarzična reakcija na večkrat izpostavljene lege in probleme ubesedenega subjekta, ki jih sam morda najbolj nedvoumno strne v sklepno misel romana: « (...) kaj sem pravzaprav naredil, da zaslužim tako srečo. Moj bog, do take sreče ima pravico samo heroj, ki se je vrnil iz vojne. In kaj sem naredil jaz? Nič-prav nič.» (296) Avtobiografija o funkcionarjevem sinu Alešu, čigar usoda je hočeš nočeš pogojena z njegovimi družinskimi predispozicijami, nikakor pa ni od njih povsem odvisna, saj ima sin dovolj možnosti za samostojno uveljavitev, mimo namer staršev. Aleš kot družinski »revolucionar«, protestnik, poizkuša znikati svoj pododovani družbeni položaj, ki sta mu ga, vsaj posredno, ustvarila starša s svojim revolucionarnim in političnim delom oziroma zaslugami. Od tu Alešev odpor do podarjenih privilegijev, moralne dileme, provokativne reakcije pubertetniško konfuzne narave. In

(* Jernej Vilfan, Nagec, Založba Obzorja Maribor 1981, zbirka Znamenja 60—61, glavni urednik Dimitrij Rupel, opremil Marko Pogačnik, str. 296)

dalje: Alešev poizkus izničenja staršev, kot zaslužnih za svoj položaj in ugled v družbi, je tudi eden izmed simptomov te znane zakompleksanosti in ekscentričnosti, ki dobiva zlasti v drugem delu knjige, v Sloveniji, markantne buñuelovske dimenzije (srečanje v igralnici ob Vrbskem jezeru).

Vilfanov Aleš začuda s starši ne polemizira na nivoju intelektualnega dialoga, na temeljih generacijskega spopada in konkretizacije teme. V konfliktu med roditelji in potomcem prvi nimajo možnosti nastopanja na ravni enakovrednega sopartnerstva; Aleš nikoli ne polemizira z očetom-politikom; ne aktivno ne pasivno, imaginarno (epizoda o »pogovorih« v čolnu je prava karikatura neuspelih odnosov). Miselne konfrontacije tu sploh ni. S tem je zanikanje staršev kot subjektov brez-pogojno in v okviru nakazane teme presega dimenzije verjetnosti in prepričljivosti. Aleš v tem smislu skoroda ne problematizira »pravilnosti« in »zslužnosti« očetovega položaja, katerega posledica je tako lucidno izpostavljena »nezaslužnost« lastnega. Očeta v bistvu le »opazuje« od daleč.

Aleš vzpostavlja dialog s svetom primarno — elementarno, intuitivno, osebno skustveno, čim manj s pomočjo zunanjih, vsiljenih pomagal; uradnih stališč, trenutno političnih klasifikacij in linij, čeprav bi od njega, kot sina visokega funkcionarja nemara pričakovali neproblematičen (pasiven, indiferenten) odnos do sveta, do uradnih političnih stališč lastne dežele ipd. Izredno privlačna je spričo tega Aleševa refleksija o odnosih med Židi in Arabci, gotovo ena najbolj smelih in intimno skustvenih razmišljanj o tem