

Vojko Duletič

(1924-2013)

Jože Dolmark, foto: Ljubó Struna

S smrtjo Vojka Duletiča je odšel zadnji filmar tiste generacije, ki je po vojni ustvarjala večinsko domačo kinematografijo v izrazito nežanrski, avtorski maniri, kar označuje svojevrstno osebno poetiko, ki sta jo v slovenski film najprej prinesla Matjaž Klopčič in Boštjan Hladnik na začetku 60. let in ki se ji je desetletje kasneje popolnoma zavezal Vojko Duletič. Na slovenskem filmskem prizorišču je bil sicer prisoten že pred njima, od sredine 50. let, ko je pisal filmske kritike in scenarije, recimo *Samorastnike* (1963, Igor Pretnar) po Vorancu, in posnel nekaj kratkih filmov, med katerimi še posebej izstopajo *Tovariši* (1964), *Na petelina* (1966) in *Podobe iz sanj* (1967), te zadnje posnete po Cankarju. S prefinjeno cankarjansko snovjo je z *Na klancu* (1971)

debitiral z avtorskim celovečercem, katerega ugoden sprejem ob velikih pričakovanjih Duletiču odpre pot do naslednjih adaptacij nacionalne književnosti: *Ljubezen na odoru* (1973) po Vorancu, *Med strahom in dolžnostjo* (1975) po Grabeljšku, *Draga moja Iza* (1979) po Zormanu, *Deseti brat* (1982) po Jurčiču in *Doktor* (1985) po biografskem romanu Janeza Vipotnika.

Duletič se je s svojimi filmi pridružil lirizmu, ki je nekaka temeljna lastnost slovenskega avtorskega filma, z nečim, kar je preseglo zgolj intimistično noto pri Klopčiču ter eksistencialno pri Hladniku. Osnovna novost, ki jo prinašajo njegovi filmi, tiči v določenem socialnem čutu, vendar ni vprežena v funkcijo družbene kritike, kakor je to prisotno

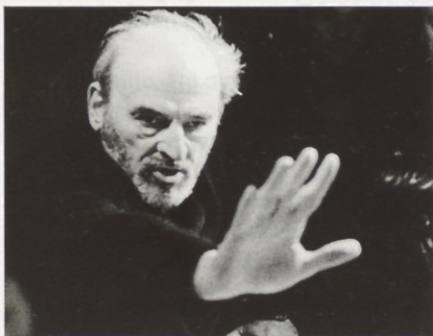
v Babičevih ali Pogačnikovih filmih istega obdobja, ampak gre za poetiko, ki se je ikonografsko podala v raziskovanja delikatnih obrobij gorja in bolečine, zla in usodnosti, za katere pa ni povsem nujno, da prihajajo zgolj iz družbenozgodovinskih danosti našega (pol)preteklega obdobja.

Svoj koncept prikazovanja kristaliziranih usedlin bolečine je Duletič ustvaril s samo njemu specifično obliko ter z estetiko, po kateri je bil takoj prepoznaven in nezgrešljiv. S tem je nekdanji filmski kritik po vzoru znamenitih francoskih kolegov postal slovenski filmski avtor, še več, postal je pojem slovenskega filmskega avtorja. S specifično filmsko formo, kjer se pripoved zaustavlja v času, kjer introspektivna montaža reže

diegetsko tkivo filmskega prostora in časa, kjer tišina bdi nad redkimi besedami in kjer se je prikaz realnosti povzpел do transcendentalnih višav duhovnosti, je Duletič postal unikum v tedanjem slovenskem in jugoslovanskem filmu in si s to strogo janzenistično trmo prigaral tudi osem ne-realiziranih scenarijev, med njimi je bil tudi poskus ponovne realizacije Cankarjevega Kralja na Betajnovi in pa danes enako, če ne še aktualnejši scenarij kot v času nastanka, rokovnjaška Cesta denarja.

Duletič se je v svoji karieri podal na strm klanec z neverjetno notranjo gnanostjo, ki se ni ozirala na nikakršne kompromise po trendovskih ugajanjih in partijskih všečnostih. Filme je posnel v zelo natančnih določenih družbenih časih, in ko je prišla svoboda, mu niso dali nobenega več. A navkljub tovrstnim novodobnim nevéščnostim ni skrenil s svoje trmaste poti, kakor tudi ni tekal za sodobnim cankarjanskim vozom s sumljivo tranzicijsko družino. Ostal je pravi gospod, ki mu ni preostalo drugega, da tudi sam polnokrvno zaživi svet, ki ga je od nekdanj tako filigransko podajal v svojih pripovedih, svet z neslutnimi področji bolečine, svet, ki ga je začel še enkrat premišljevat, zatem ko ga niso več pustili za filmsko kamero. Pred smrtjo je zapisal: »Zdaj ni več filma zame. Z odra življenja se počasi selim v parter, ko bo ta zaseden, na balkon in tudi ta je vse bolj zaseden, tako da mi ostaja galerija. Od tam se dobro vidi na oder, kjer zdaj že igrajo drugi protagonisti brez preteklosti.« Bridko shakespearejanske besede nekoga, ki teh besed za svojega veka nikakor ni maral in je vedno živel pogumno in brez skrivalnic, pa da o njegovi drugačni spolni usmerjenosti, ki ga je v zasebnem življenju silila v določeno getoizacijo, ne govorimo.

Kot režiserja so ga imeli za nekomunikativnega »adapterja«, ki publiki in kritiki ni pustil, da bi kaj dosti »čutili«, za avtorja, ki



na snemanju filma Deseti brat

je vse, kar je »dramaturško pomembno« za konstitucijo in junakove odločitve, izpustil in zamolčal. Tako v njegovih filmskih pripovedih ni velikih dogodkov, vrhuncev in akcijskih dram, temveč so samo tiha in boleča ljudska stanja desakralizacije, demitizacije in nekakšne do skrajne golosti razstavljene heretizacije ljudske bitnosti v (ne)pomembnih zaskočenostih časovnih pojavnosti. Duletič je nesporno izreden avtor Bressonovega kova; v njegovih filmih je – kot je navedlo DSFU ob razglasitvi za častnega člana – podoba, raje nema kakor polna besed, ki so Slovence v slovenskem filmu vedno motile. Te podobe so pogosto zaustavljene in zamrznjene, »fotografske« in nasploh take, ki ljudi spreminjajo v kipe Bressonovih filmskih modelov, ali pa bežne spominsko asociativne podobe zadržanih gibov, otrpilih v trenutkih prizadetosti do krivic in nesreč, ali pa so to podobe nemih stanj in milih sanj, skratka kiparske podobe v filmskem času, kakor bi temu rekel Andrej Tarkovski. S filmi, v katerih ni nobene lahкотnosti in nobene želje po ugajanju, se je Vojko Duletič postavil kot dragocen »filmski ustvarjalec, ki je med slovenskimi režiserji verjetno najresneje vzel film kot umetnost,« kakor je to zelo lepo napisal kolega Zdenko Vrdlovec.

Duletič je bil transcendentalist, ki je vse svoje življenje snemal samo en Film, nekakšen metafilm, in bi lepo sodil med sorodne avtorje v lepi Schraderjevi knjigi o transcendentnem stilu na filmu (Bresson, Dreyer, Ozu ...). Vsak njegov film je nadaljevanje prejšnjega. Francka iz filma *Na klanca* je inverzija Mete iz *Samorastnikov*, Afra po odoru, ki je hujši od klanca, vleče neskončno težak jerbas z zemljo; Kozlevčarjeva, neodločni in pasivni zakonski par v *Med strahom in dolžnostjo*, ki mučeniško gara na rovtarski kmetiji, se ne znata odločiti med velikimi izbirami 2. svetovne vojne, medtem ko Novakovi v *Dragi moji lzi* to znajo, a jih vsemu navkljub pot vodi v povojno brezno. *Deseti brat* se po Duletiču iz večerniške zgodbe spreobrne po kánonih prave drame, v *Doktorju* pa je ob herojski zgodbi podtaknjena režiserjeva intimnost kot drobno zadoščenje bivanja, nekaj pregrešnega, kar naj sesuje katedralo slovenske nabožne mitologije (kar sta ob premieri filma tako tankočutno videla kolega Vrdlovec in Štefančič, jr.) v tisto, kar se zgodi vselej v prehudo zaživetih življenjih, ki so včasih ženske premočno



Med strahom in dolžnostjo

moške in slednji blago požensčeni, ko se vloge biološko izmenjujejo in ko pridemo v Duletičevem pasijonu krivic in trpljenja do zmuzljive in neukrotljive začaranosti na način moderne senzibilnosti življenja znotraj estetsko občutenega sveta, kjer so kadri postali besede.

Vse, kar se v njegovih filmih tako natančno odmerjenega izkazuje za estetska pretiravanja ali odbitosti, vse to je polno modernega občutenja sveta. V tem smislu lahko imamo Duletiča tudi za ustvarjalca neke druge, prefinjeno lepe senzibilnosti znotraj podivjanega lonca sodobne nacionalne kulture, za velikega gospoda, ki je vedno preprosto ganljiv s svojim tihim hodom zapuščenega bistva in njegovih zaskočenih pojavnosti. To pa seveda pomeni, da se pred nami nemo vrtijo znaki išočih se identitet znotraj nekih povsem zasebnih kodeksov, ki nas po svoje zapeljujejo v razumevanje metafore življenja, ki je vedno nad metafiziko gnusa, nad vrhovno krivico po tistem, česar ne bomo nikoli dosegli ne v preteklem socialističnem ne v zdajšnjem posttranzicijskem karnevalu. Duletičevi filmi govorijo o velikih rečeh iz pozicije mravlje in njenih tal o tem, da še taka marljivost in spodobnost ne prineseta kril, s katerimi bi se poletelo. Mravljam menda to tu in tam uspe.

Duletič je to hotel, ko je iz posnetega materiala svoje veličastne vojne trilogije zmontiral nov film, ki mu ga niso hoteli omogočiti, in ga poimenoval *Bolečina* (2006). Pa ga nam zatem niso hoteli dati videti. Bomo pa v spomin na nedvomno največjega gospoda slovenskega filma in poeta o človeški samoti in odmaknjenosti vsak zase v svojih glavah in srcih ponovno zmontirali njegove podobe iz sanj iz njegovih kratkih filmov in jih poimenovali Gloria mundi.