

# MED STRAHOM IN DOLŽNOSTJO

(Vojko Duletič, 1975)

Peter Stanković



sodelavcev. V hišo pošljejo dva navidezna partizana<sup>1</sup>, in ko jima domačina ponudita hrano, imajo končno dokaz za njuno pomoč partizanom. Kozlevčarjeva ustrelijo.

Pri filmu *Med strahom in dolžnostjo* pade najprej v oči »prenapeta«<sup>2</sup> zgodba. Okoli tistih nekaj kmetij, ki so v središču dogajanja, se ves čas suče na desetine sovražnih vojakov, ki vaščane vztrajno preganjajo, sumničijo in pobijajo (toliko, kot jih vojaki preženejo in pobijejo, jih niti ne bi moglo živeti v tistih nekaj hišah); vsi sovražni vojaki so neskončno zlobni in neusmiljeni (tudi pregovorno sentimentalni Italijani); Kozlevčarjeva napade celo vojaško letalo; belogardisti s poudarjeno zlohotnostjo vztrajno tiščijo v Kozlevčarja, naj se jim pridruži; Nemci si na vsak način prizadevajo razkrinkati partizanske simpatije kmečkega para; plavogardisti koljejo, v abstraktnih spopadih v bližnji hosti umira na desetine vojakov ... Takšno prenapenjanje zgodbe čez vse robove verjetnega vsaj načelno odbija, še posebej ker ga spremlja izrazito črno-bela karekterizacija likov (partizani so premočrtno dobri, vsi drugi pa brez izjeme slabi, potuhnjeni, kruti in zahrbtni).<sup>2</sup> Ampak film v resnici ni tako zelo naiven, kot se nemara zdi na prvi pogled, saj po istoimenskem romanu Karla Grabeljška<sup>3</sup> posneta pripoved v Duletičevi do skrajnosti zaostreni obliki niti ne posku-

1 Takšnim domačim provokatorjem, ki so partizanom v njihovem zaledju mešali štrene, so med vojno rekli raztrganci. Organizirali so jih Nemci (kot Gegenbanden) v okviru svoje vedno bolj sofisticirane protipartizanske taktike, pri čemer njihovo delovanje ni bilo povsem neučinkovito.

2 O tem nenazadnje priča prelomni prizor, ko se pri Kozlevčarjevima oglasita v partizana preoblečena nemška sodelavca. Kozlevčarjeva nista previdna in prišlekoma ponudita hrano, toda gledalci takoj vemo, da nekaj ni v redu, saj sta oba gosta groba in neprijazna. V tako zelo črno-belo nastavljenem filmu to lahko pomeni zgolj to, da nista partizana.

3 Grabeljšek se je uveljavil kot pisec različnih partizanskih povesti s socialno-realističnimi poudarki, njegov roman *Med strahom in dolžnostjo* pa naj bi Duletiču služil zgolj kot okvirno motivno ozadje (Kolšek 1988, 264).

Tako kot za druge Duletičeve filme iz sedemdesetih let je tudi za *Med strahom in dolžnostjo* (1975) mogoče zapisati, da gre za avtorsko močno zaznamovano stvaritev, saj je režiserjev podpis razviden tako rekoč na vsakem metru filmskega traku. Ampak po drugi strani je res tudi, da so njegove posebnosti v mnogih pogledih prepoznavne preprosto zato, ker so zgoščene na formalni ravni. Duletič je bil na ravni tematskih zanimanj veliko manj konsistenten, kar potrjuje tudi *Med strahom in dolžnostjo*, ki je kot partizanski film sledil dvema ekranizacijama slovenske literarne klasike.

*Polhograjski Dolomiti, april 1941. Ustaljen ritem podeželskega življenja zmoti začetek druge svetovne vojne. V vasi, kjer živita Kozlevčarjeva (Boris Juh in Marjeta Gregorač), se kmalu pričnejo vrstiti obiski različnih voja-*

*ških formacij, od katerih mero človečnosti ali vsaj neškodljivosti pokažejo zgolj partizani. Vsi ostali, Italijani, belogardisti, plava garda, Nemci in domobranci, ob vsaki priložnosti mučijo, ropajo, požigajo, pobijajo in ženejo v taborišča. Kozlevčarjeva dogajanje nemo opazujeta, toda vseeno jima ni, saj po svojih skromnih močeh naskrivaj pomagata partizanom. Belogardisti ju imajo na sumu in Kozlevčarja tudi poskušajo na vsak način pripraviti do tega, da bi se jim pridružil, toda možakar se jim uspešno izmika. Italijani ustrelijo domačega hlapca (Franc Markovčič), Kozlevčarjevo posilijo ljotičevci. Kljub vsemu nasilju in vztrajnim poskusom nikomur od okupatorjev in njihovih sodelavcev ne uspe dokazati, da Kozlevčarjeva pomagata partizanom. Šele čisto na koncu se to posreči združbi nemških vojakov in njihovih v partizane preoblečenih*



ša pripovedovati o dogodkih, kot so se v resnici zgodili. Kot stilizirana groteska meri zlasti na subjektivno doživljanje vojne, ki se je vsakemu normalnemu človeku morala zdeti kot vratolomno zaporedje nevarnosti, tesnobe, trpljenja in groze, se pravi natanko takšna, kot je videti v filmu *Med strahom in dolžnostjo*. V tem smislu je film učinkovit, saj se je v zgodovini filma že nešteto pokazalo, da je z uveljavljenimi realističnimi reprezentacijskimi mehanizmi subjektivna stanja zavesti težko prijeto, pri čemer velja nenazadnje poudariti tudi to, da Duletičeve zaostrene podobe delujejo prepričljivo že same po sebi. Pripovedno gosta zmes dramatičnih represalij in psiholoških pritiskov se po filmskem platnu razliva v ekspresionistično upodobitev divjega plesa drugega jezdeca apokalipse, ki s svojo na posameznika usmerjeno senzibilnostjo učinkovito poudarja to, kar vojni filmi običajno pozabljajo, namreč da je velika vojaška zmaga vedno mogoča šele kot seštevek malih, za celoto na prvi pogled nepomembnih junaštev in žrtev. Nekaj so junaški juriši v odličnih trenutkih velikih bitk, nekaj pa množica na prvi pogled nepomembnih in v zgodovini hitro pozabljenih žrtev malih

ljudi, za katere je pogosto uspeh že to, da, ujeti med tnalno in nakovalo različnih strani v konfliktu, vojno sploh preživijo. Ampak brez drugih tudi prvih ni, kar s svojo psihološko pretanjeno fresko poudarja tudi Duletič.

*Med strahom in dolžnostjo* je v tem pogledu pomembna stvaritev, toda to je šele začetek. **Poteza, ki film v resnici umešča med največje dosežke slovenske kinematografije 70. let (ali celo širše), je Duletičev izjemen filmski izraz, za katerega bi bilo mogoče zatrditi, da se je dovršil prav s tem celovečercem.**

Če se je Duletič pri celovečernem prvencu *Na klanecu* (1971) z množico raznovrstnih formalnih inovacij še iskal in če je pri *Ljubezni na odoru* (1973) svoj avtorski izraz sicer izčistil, vendar na način, ki se je pretirano nagnil v smer dolgih statičnih posnetkov, je v *Med strahom in dolžnostjo* našel pripovedno lego, ki prepriča v vseh pogledih. Ta stvaritev namreč gradi na poetiki *Ljubezni na odoru*, se pravi na dolgih, nemih, a lirčno občutenih statičnih kadrih, vendar jo hkrati dopolnjuje z večjo dinamiko dogajanja, s hitrejšo in bolj ekspresivno montažo ter z bolj imaginativnim kadriranjem. Te prvine so Duletičevemu filmskemu jeziku

zagotovile tisto sintagmatsko gibkost, ki mu je pred tem manjkala, pri čemer je treba nemudoma poudariti, da izjemne izrazne prepričljivosti pri tem filmu ni dosegel z mehčanjem svojega poudarjeno idiosinkratičnega filmskega jezika, ampak ravno nasprotno, z njegovim zaostrovanjem. Za Duletiča so bili tako rekoč od vedno značilni dolgi, nemi, skrbno preiščeni, lirični in hkrati izrazito ekspresivni kadri, mera kompozicijske robustnosti in nenazadnje kršenje pri kontinuirani montaži zapovedanega načela, da mora biti prizor posnet znotraj kota 180 stopinj, v *Med strahom in dolžnostjo* pa je vse te prvine zaostрил do mere, da se je kader vzpostavil kot skorajda popolnoma osamosvojen element filmskega jezika (glej tudi Kolšek 1988, 264; podobno pravi tudi Štefančič Jr. 2005, 110–111).

Tako posnet film je seveda zelo samosvoj, kar verjetno pojasnjuje mero nerazumevanja, s katero je bil sprejet med občinstvom, in kritiko, toda zaporedje pomensko nabitih in estetsko domišljenih nemih kadrov v filmu v resnici tvori hipnotično, zlasti pa estetsko impresivno celoto, še posebej ker jih tokrat veže dinamična montaža Tonija Ziherla. Vrtočlavi ples togih podob je na trenutke tako zelo navdušujoč, da je na zgodbo celo mogoče povsem pozabiti, čeprav je po drugi strani res, da nekdo, ki vizualnega spektakla akrobatsko zmontiranih liričnih kadrov ne bo opazil, v filmu verjetno ne bo užival, saj je zgodba sama po sebi razmeroma nerazgibana – pretežno epizodično sosledje variacij na temo. Jedro filma *Med strahom in dolžnostjo* je torej njegova skrajno prožna vizualna tekstura, pri čemer je treba poudariti, da je izjemna ekspresivnost Duletičevega kadra v tem filmu še posebej učinkovito poudarjena s skorajda popolno





odsotnostjo ostalih kinematskih kodov (z izjemo montaže).

Igra je zvedena na le malo manj kot povsem skulpturno poziranje znotraj statičnih okvirov kamerinih robov, glasbene spremljave ni, dialogi so redki in nevsebinski. V povezavi s slednjim velja poudariti, da prazne in »nepotrebne« izjave, ki zgolj opisujejo to, kar je že v vsakem primeru videti, v prvem trenutku odbijajo (umirajoča ženska pravi: »Umrta bom«, nemški oficir s pištolo, ki meri proti junaku, zasika: »Ich werde dich erschiessen« ...). Toda tu je pomembno, da jih ne jemljemo v običajnem smislu kot informacije, saj gre v resnici zgolj za akustične ojačevalce vizualno že izoblikovanih elementov. O tem priča na primer vztrajno ponavljanje besede partizani, ki je značilno za redke stavke, ki jih uspejo iz sebe spraviti okupatorski in kvizlinški vojaki. S temi stavki liki ne povedo ničesar vsebinskega – pač sprašujejo, kje so partizani oziroma ali nista morda tudi Kozlevčarja na partizanski strani – kar je v tej povezavi pomembno, je zlasti prezira in gnusa poln ton, s katerim besedo izgovarjajo. Gnus v zvenu izrečene besede partizani je pomemben tudi kot povsem avtonomna raven pomenjanja na bolj abstraktni ravni zvena kot takšnega (Barthesovskega zrna glasu, ki se nanaša na trenutek pred tem, ko izgovorjen glas v besedi dobi svojo vsebino (glej: Barthes 1996)). Vztrajen gnus, ki prežema sovražno izgovorjavo besede partizani namreč tvori svojevrstno akustično zaveso, ki nesrečna junaka tišči tudi s svoje strani, nam gledalcem pa učinkovito nadomešča glasbo kot uveljavljen element zagotavljanja čustvenega odziva na dogajanje oziroma njegovega potenciranja. Zanimivo in zelo učinkovito! K prepričljivosti Duletičeve estetike v njegovem tretjem celovečercu je prispevalo tudi

angažiranje Jureta Pervanje za direktorja fotografije, ki je uspel statične kadre posneti z odličnim občutkom za kompozicijo in nemajhno mero liričnosti. Film pusti močan vtis že na tej formalni ravni, pri čemer velja nemara omeniti tudi to, da sta Pervanje in Duletič pri snemanju intenzivno eksperimentirala s teleobjektivom, saj je režiser želel, da slika deluje »sploščeno« oziroma poudarjeno opresivno na gledalca.<sup>4</sup>

Groteskna pretiranost in lepo domišljen filmski izraz se v stvaritvi povezuje v značajno celoto, tako da je tudi pri tem celovečercu mogoče obžalovati njegovo prehitro izginotje iz horizontov slovenskega filmskega spomina. Poleg nekoliko zahtevnejšega filmskega izraza je k temu verjetno prispevala tudi takrat že stokrat preževčena partizanska tematika, toda **film *Med strahom in dolžnostjo* je v resnici še eden od tistih niti ne tako zelo redkih slovenskih partizanskih filmov, ki bi jih lahko poimenovali umetniški in ki v svojem žanrskem okviru delujejo vse prej kot dogmatično ali estetsko nezanimivo.**

Čisto na koncu velja poudariti, da so k izjemnemu značaju Duletičevega tretjega celovečerca prispevala tudi igralska prizadevanja nastopajočih. Igralci so se znali prilagoditi svojevrstni teksturi Duletičevega filmskega jezika, ki v resnici potrebuje zelo malo klasične igralske retorike. Dovolj so že diskretni čustveni odtenki, saj pravi pomen v takšnem filmu nastaja šele pri montaži<sup>5</sup>, ki v tem pogledu deluje v prvi vrsti kot dinamična zoperstavitev različnih statičnih kompozicij, pri čemer zadržane igralske prispevke v ekspresivno celoto povezujejo tudi številni veliki plani, zaradi katerih noben premik mišic na obrazu ne ostane

4 Vojko Duletič je to izpostavil v pogovoru z G. Trušnovcem (v skrajšani obliki je bil objavljen v reviji *Literatura*, št. 189, marec 2007). Raba telefota objektivna ima tipično ploskovit učinek, ki filmsko ni nezanimiv, tako da se je še posebej pogosto uporabljal v filmsko verjetno najbolj reflektiranem obdobju v zgodovini filma, v 60. in 70. letih. Kratke leče imajo na drugi strani veliko večjo globinsko ostrino (njihovo uvajanje v 40. letih 20. stoletja omogoči deep staging, postavljanje prizorov v globino), vendar prostor pred kamero nekoliko podaljšujejo.

5 Film *Med strahom in dolžnostjo* je bil novembra 1977 predstavljen v Moskvi in Leningradu v okviru Tedna jugoslovanskega filma, kjer je naletel na izjemno pozitiven odziv; poznavalci, ki so film vključili v akademijske programe, so izpostavljali predvsem inventivno montažo v oziru na Eisensteinovo teorijo.

neopažen. Vse to je na primer lepo razvidno v potezi globoke prestrašenosti, ki se v komaj vidnih podrobnostih vztrajno zarisuje na obrazih vaščanov in ki svoj dramatični višek doživi čisto na koncu filma v prizoru razkrinkanja Kozlevčarjevih. Mož in žena sta domnevni partizanoma ponudila hrano, partizana sta se izkazala za nemška sodelavca, vse je jasno, čez nekaj trenutkov bodo v hišo vdrli nemški vojaki in domačina ubili. Dramatično, napeto in tragično hkrati, toda kako vse to spraviti na človeški obraz, v filmsko prepričljiv čustven izraz? Marjeta Gregorač je vso kakofonijo čustev, ki človeka spreletavajo v takšnih trenutkih, podala s filmu primerno statičnim izrazom, povsem nemim in negibnim pogledom proti vratom izbe, od koder bi se vsak trenutek morali pojaviti njeni krvniki, pri čemer ves njen obup izražajo zgolj nekoliko begajoče oči in vlažna sled solze, ki ji je spolzela po licu. Antologijsko!

Na puljskem festivalu, ki sta se ga kot posebna gosta udeležila tudi Sam Peckinpah in James Coburn<sup>6</sup>, je bila s Srebrno areno nagrajena prav Marjeta Gregorač, posebno diplomu za svoj snemalni prispevek pa si je prislužil še Jure Pervanje. Vojko Duletič je s filmom *Med strahom in dolžnostjo* na Tednu domačega filma v Celju naletel na določen odpor (slišati je bilo negodovanje v smislu »čemu film o kulaku?«), vendar je pozneje zanj prejel nagrado Prešernovega sklada. Pri tem morda ni nepomembno, da je bil takrat predsednik Upravnega odbora Prešernovega sklada Ivan Potrč, ki je prav »kulaške« teme še kako dobro razumel, toda film je v resnici izjemen in če ne prej, si je Vojko Duletič status enega od največjih slovenskih filmskih avtorjev zagotovil prav s to mojstrovino.

VIRI:

Barthes, Roland (1996): *The Grain of the voice*. V: Frith, Simon in Goodwin, Andrew (ur.), *On Record*. London: Routledge.

Košek, Peter (1988): *Vdovstvo Karoline Žašler*. V: Vrdlovec, Zdenko (ur.), *40 udarcev: Slovenska filmska publicistika o slovenskem in jugoslovanskem filmu v obdobju 1949–1988*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej.

Štefančič jr., Marcel (2005): *Na svoji zemlji. Zgodovina slovenskega filma*. Ljubljana: UMco.

6 Znameniti ikoni ameriškega filma 70. let sta se v tem času v Jugoslaviji (Sloveniji) mudili na snemanju izjemnega vojnega filma *Železni križec* (The Cross of Iron, 1977, Sam Peckinpah).