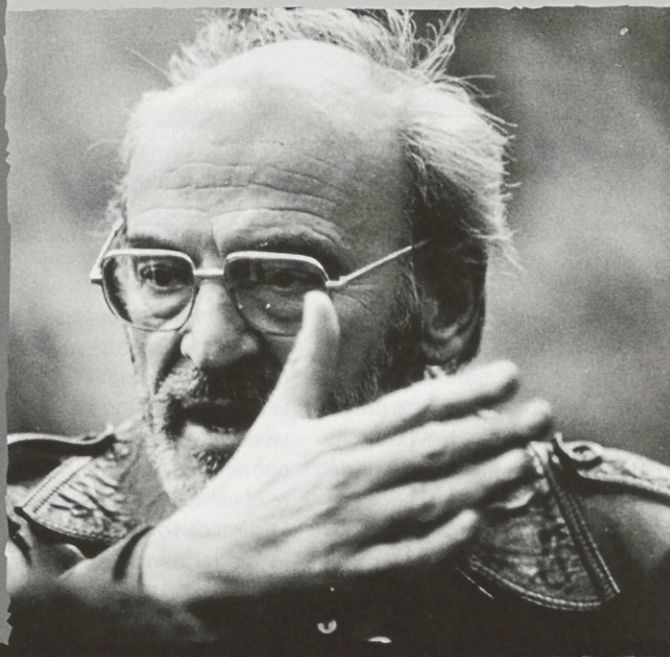


Tone Frelih



VOJKO DULETIČ – OBSTRANEC

Ustavljani čas filma

UMco

VOJKO DULETIČ - OBSTRANEC

Gorazd Trušnovec

Za zaključno ugotovitev o knjigi monografske narave *Vojko Duletič – Obstranec: Ustavljani čas filma* (UMco, 2011) se mi zdi ustrezna parafraza citata, ki ga je Oscar Wilde napisal v predgovoru k romanu *Slika Doriana Graya*: Slovenci so imeli problem z Vojkom Duletičem, ker so se prepoznali v ogledalu, ki jim ga je nastavljal v svojih filmih – in Slovenci so imeli problem z Vojkom Duletičem, ker se niso prepoznali v ogledalu, ki jim ga je nastavljal v svojih filmih. Zdaj, ko smo ustrezno ukinili suspens in predstavili (po mojem mnenju) poanto ali pa vsaj končni vtis, ki ga pusti dotična knjiga, lahko začnemo od začetka.

Kdo je Vojko Duletič? Je modernistični velikan slovenske kinematografije, pionir avtorskega izraza (rojen 4. 3. 1924), vztrajni raziskovalec vseh nians filmskega jezika, mislec montaže, scenarist in režiser, ki je podobno kot številni vrstniki francoskega in še kakšnega novega vala kariero začel kot (oster) filmski kritik in brez vsakršne formalne izobrazbe. Vse življenje je ostal samosvoj borec, iskriv cinefil in luciden outsider, ki je utiral svojo pot in pogosto, kar praviloma, »oral ledino« domače kinematografije: Duletič je prvi uporabil cinemascope format (*Sila spomina/Čas življenja in smrti*, 1958/2006),

prvi se je lotil filmske upodobitve literature Ivana Cankarja (kratki igrani film *Podobe iz sanj*, 1966), prvi je posnel celovečerec po Cankarjevi literarni predlogi¹ (*Na klancu*, 1971) in s tem prvencem opozoril nase kot celovit in že povsem »izdelan« Avtor z veliko začetnico: režiser, scenarist, scenograf in montažer. Na velika platna je spravil prvi slovenski roman (*Deseti brat*, 1982) in se pri svojih 82 letih lotil izjemnega poizkusa oziroma svetovnega unikuma: po zasebni digitalizaciji svoje »vojne trilogije« celovečercer je iz nje povsem na novo montiral samostojni celovečerec (*Bolečina*, 2006), ki je bil po vrsti pravnih zapletov prvič javno predvajan šele pred kratkim – v njegovem silovitih zamahu pa je pravzaprav vse, kar je treba vedeti o 2. svetovni vojni na tem ozemlju, in je film kot tak že tudi film o spravi. Duletič je vse svoje celovečerne filme posnel po domačih (kánonskih) literarnih predlogah, a mu je uspelo, kot enemu prvih, dosledno ustvariti izrazito prepoznaven, osebni in samosvoj, torej avtorski filmski izraz. Ne nazadnje pa je tudi trnova pot Duletičevega življenja, od mladosti dalje, naravnost filmska: kot nasilno mobilizirani nemški vojak je bil poslan v Grčijo, tam obsojen na smrt, ker se ni podrejal ukazom, bil po srečnem birokratskem naključju vrnjen v Nemčijo, kjer je prišel v rusko ujetništvo, itd.

Je to tudi slika portretiranca, ki jo posreduje knjiga Toneta Freliha? Po mojem mnenju žal ne. Res gre za prvo monografsko študijo tega edinstvenega in zahtevnega avtorja, vendar bi si oznako »študija« zaslužila zgolj pogojno. V večjem delu gre za copy/paste kompilacijo arhivskega materiala (kritike filmov, beležke o projektih, osvetlitev ozadja ...), ki so mu dodane Frelihove analize ekranizacij. Te se večinoma poglobljajo v primerjave z uporabljenimi literarnimi predlogami in v dramaturško presojo, v nasprotju s Frelihovo zaključno mislijo v uvodu (*»Poskus ponovne kritične presoje Duletičevih filmov noče biti apologija avtorja kot tudi ne apriorno odklanjanje njegovih ustvarjalnih dosežkov. Želi biti samo nevtralen razmislek.«*) pa se pogosteje kot ne iz nevtralne analize² tudi

1 Ta avtor ga tako ali drugače spremlja vse ustvarjalno življenje, tako da ne bi bila odveč primerjava – tudi glede na »love/hate« odnos, ki sta ga do njega gojili kritika in publika, da je Vojko Duletič pravzaprav Ivan Cankar slovenskega filma.

2 Že pri tej menim, da je v knjigi uporabljena metodologija oziroma način pristopa sicer legitimna avtorska izbira, vendar ne nujno ustrezna celovitosti obravnavanih filmskih del in kompleksnosti opusa.

sam spušča v kritiko in ocenjevanje realiziranih del in celo neposnetih scenarijev. Ali povedano drugače: uporabljeno orodje, kljub učenim tujkam in citatnemu pojasnjevanju dramaturških pojmov, kar naj bi dajalo videz strokovnosti, v resnici ne zadostuje kartiranju kompleksnega Duletičevega sveta, ki zahteva precejšnjo mero senzibilnosti, intuicije in odprtosti čutnim zaznavam za ustrezen prenos njegovega filmskega izraza nazaj v svet besed.

Ta prostorsko omejena recenzija nima namena zmanjševati vložka dela v monografijo, ki jo je slovenska publicistika glede na format Duletičevega avtorstva že tako ali tako dobila pozno. Knjiga vsekakor prinaša kredibilen pregled »življenja in dela« in bo lahko služila kot temelj za nadaljnje raziskave opusa tega vznemirljivega avtorja. Knjigi ne bi škodil dodaten lektorski pregled (uporaba roditelja pri zanikanju ...), praznih pa ostaja tudi nekaj vsebinskih polj. Medtem ko Frelih obravnava *Samorastnike* (1963, Igor Pretnar) z vsemi razburljivimi kontroverznostmi, ki jih je tedaj zbudil Duletič kot scenarist in nesojeni montažer filma, praktično kot samostojen Duletičev film oziroma mu ustrezno nameni celo poglavje, pa skoraj ne omeni Duletičevega avtorskega prispevka k danes nadvse aktualni *Zaroti* (1965, Franci Križaj), niti se ne spušča v naravo scenarističnega sodelovanja pri provokativni *Maškaradi* (1971, Boštjan Hladnik). *Bolečino*, rojeno v konkretnem času in prostoru, odpravi na dobrih dveh straneh, nekoliko omalovažujoče pa piše tudi o vseh nerealiziranih projektih, s katerimi se je Duletič ukvarjal po svojem zadnjem celovečercu, melvillovskem *Doktorju* (1986), kar je vsaj nenavadno, če že ne sporno, saj je Frelih v delu tega obdobja služil tudi kot eden od odločevalcev o usodi taistih projektov v vlogi direktorja Filmskega sklada.

Avtorju sicer ne morem očitati, da ne obravnava nekaterih drugih poznejših Duletičevih projektov (recimo drastično skrajšano, eksperimentalno verzijo filma *Na klancu* – kar je, če se pošalim, še en svetovni unikum, da je namreč »director's cut« radikalno krajši od kinematografsko predvajane filma ...), saj ti formalno niso bili javno predstavljeni. A propoz omenjeni copy/paste naravi knjige: tovrstno delo je danes precej nezavidljivo za vse, ki se strokovno ukvarjajo z zgodovino slovenske kinematografije; arhivov Vibe ni (kako »pripravno« za [ne]razčiščevanje sumljivih rabot ...), tiste arhivske podatke, ki jih

je Filmski sklad (in njegov pravni naslednik) le uspel zbrati in ohraniti, pa skrivajo kot kača noge. Zagatna situacija torej – k sreči je imel Vojko Duletič skrbno urejen osebni arhiv, ki je danes v precejšnji meri deponiran in na razpolago pri Arhivu RS. Tako da je lahko avtor za pripravo knjige le pretipkal to gradivo, ki sicer prinaša tudi vrsto kredibilnih podatkov o poniglih filistrih, ki so Duletiča ustvarjali na ustvarjalni poti. Dragocena lekcija torej o vrednosti zasebnih arhivov za celovito osvetlitev (domače filmske) zgodovine.

Pohvaliti je treba, da knjiga obravnava tudi kratke filme in nerealizirane projekte, ter resda skop izbor Duletičevih filmskih kritik; menim namreč, da bi bila za celovito in ustrezno dojetje njegovega opusa nujno potrebna poznavanje in poglobljanje v prav vse vidike njegovega delovanja. Pa tudi življenja. Kar pripelje k naslednji točki; Vojko Duletič je namreč deloval pogumno in emancipatorno še na nekem področju. Za razliko od nekaterih svojih – danes veliko bolj slavljanih – generacijskih kolegov nikoli ni skrival istospolne usmerjenosti, vendar je tudi ni obešal na veliki zvon, neposredno obravnaval ali izpostavljaval v svojih delih. Morda je razumljiva Frelihova zadrega glede ustreznosti pristopa do te komponente Duletičevih filmov³, a to ni izgovor, da se tematiki povsem izogne. Teško si je predstavljati, da monografija o Terenceu Daviesu, Dereku Jarmanu, Toddu Haynesu in drugih ne bi homoerotičnosti niti omenila – je pa tudi res, da Frelihova knjiga vsebuje dodatno poglavje na pobudo samega portretiranca, Duletičevo avtopoetično Samoizpoved, kjer obravnava ta del lastnega intimnega življenja. S tega vidika bi si avtor lahko za nazaj natančneje ogledal *Desetega brata* in *Doktorja* ali reinterpretiral *Ljubezen na odoru* (kot zgodbo o osebni strasti, ki se ne ozira na družbene norme) in bolj premislil njegov prvi kratki film *Tovariši* (leta 1964 naročen propagandni film o rudarskih vajencih, ki ga je kritika intuitivno dojela kot provokacijo, saj vzame socialistični kult delavskega moškega »telesa« več kot dobesedno, kar deluje kot naravnost postmodernistični postopek) itn. Snovi za interpretacije pri Duletiču ob ustreznih meri dojemljivosti pač ne bo nikdar zmanjkalo.

3 Vojko Duletič se je o tem razgovoril v katalogu za 25. Festival gejevskega in lezbičnega filma (2009), torej precej pred izidom knjige.



Med strahom in dolžnostjo, foto: osebni arhiv Vojka Duletiča

Če zaključim, knjiga Toneta Freliha ob vsem analitičnem naporu, ki ga mestoma vleče dobesedno iz petnih žil, ni brez trenutkov jasnega uvida, vendar so ti prereditko posejani po njej in tako deluje bolj kot napaberkovana kompilacija na temo opusa, ki je bil precej konkretno povezan tudi z avtorjevim življenjem, umanjka pa širša kontekstualizacija njegove ustvarjalnosti, ki bi bila s sodobnega vidika nujna. Ali drugače: evidenten napor ob pisanju namesto elokventnega razmisleka, kakršnega bi navsezadnje pričakovali od veterana slovenske (filmske) publicistike in navsezadnje tudi filmskega praktika, je precejšnja ovira bralskemu užitku. Še več – in to menim brez omalovaževanja, saj tudi v publicistiki neskončno bolj cenim individualno avtorsko obravnavo kot razne kolektivistične podvige – pri vsem skupaj je bila storjena začetniška, dasiravno neredka kritiška napaka, da je namreč avtor ob vsem naprežanju v smeri dramaturških analiz prepogosto zašel v pisanje (in ilustrativno citiranje) o tem, česa v Duletičevih filmih ni, kaj v primerjavi z literaturo ni uspelo, kaj je morda »bilo pričakovati«, itn., ne da bi zares dojel oziroma uspel bralcu monografije posredovati, kaj je bila intenca avtorjevega ustvarjalnega zamaha in kakšen je širši kontekst posameznih del ter opusa nasploh. Pa čeprav ponudi portretiranec v Samoizpovedi dovolj konkreten namig: »Vidim, da sem moral vložiti toliko volje, da bi lahko gore prestavljal, in vendar nisem nikoli dobil filma kot Vojko Duletič. /.../ Bil sem pravzaprav popolnoma izven družbe, pa še član partije nisem bil.« Filmski izraz Vojka Duletiča tako še naprej stoji znotraj slovenske kinematografije kot veličasten monolit, v katerega je dano prodreti le redkim, čeprav se čutijo poklicane za to.