

bojan kavčič

VOJKO DULETIČ ali "film in literatura"



Na klancu

Kompleksna problematika razmerja med filmom in literaturo se v praksi pogosto reducira na vprašanje filmske interpretacije literarnega besedila, pri čemer prevladujeta – če seveda nekoliko poenostavimo – zlasti dve temeljni metodi, dva na videz povsem nasprotna postopka. V enem primeru gre za čim bolj zvest in natančen prenos oziroma "prevod" literarnega besedila v filmski jezik, kar seveda pomeni nadaljnjo redukcijo omenjene problematike na vprašanje filma kot golega posrednika, v drugem primeru pa imamo opraviti z radikalnejšo filmsko transformacijo ali kar s cineastično "demontažo" literature. Ker pa temeljita oba postopka na neposrednem soočenju z literaturo, se kaj rado zgodi, da na podoben način, čeravno iz docela različnih nagibov, zanemarita avtentične značilnosti filmske govorice. Tako lahko v obeh primerih navsezadnje prevlada literatura, v prvem konkretno besedilo, v drugem pa način označevanja.

Duletičeve ekranizacije del Ivana Cankarja (*Na klancu*, 1971), Prežihovega Voranca (*Ljubezen na odoru*, 1973), Karla Grabeljška (*Med strahom in dolžnostjo*, 1975), Iva Zormanega (*Draga moja Iza*, 1979) in Josipa Jurčiča (*Deseti brat*, 1982) sodijo kajpada v drugo kategorijo, saj je že na prvi pogled jasno, da tu še zdaleč ne gre za golo "prevajanje", marveč za temeljito filmsko preoblikovanje predlog, hkrati pa ostajajo ti filmi vendarle neizbrisno zaznamovani z literaturo. Naj se sliši še tako paradokсно, ampak k slednjemu največ prispeva avtorjev samosvoj vizualni slog, ki temelji na nizanju bolj ali manj statičnih, "zamrznjenih", ne pretirano diferenciranih in pogosto kar ponovljenih, sicer pa likovno prečiščenih, tako rekoč asketsko oblikovanih podob, ki so resda organizirane v notranje sklenjene kadre in celo sekvence, vendar se ne podreajo tradicionalni narativni logiki. Zelo redki in skopi dialogi so bolj datek k podobam kot sestavina pripovedi, filmski junaki pa niso več nosilci, ampak le še udeleženci, če ne kar "objekti" dogajanja, liki, ki se jim preprosto nekaj dogaja. Vidno dogajanje se na ta način ponotranji in se prenese na raven značilnega "dialoga pogledov" med nastopajočimi osebami, kar gledalcu, neposvečenemu v pravila takšnega komuniciranja, še dodatno otežuje identifikacijo. S tem se vzpostavlja potrebna notranja napetost sicer neobičajno strukturirane pripovedi, hkrati pa tudi specifična napetost med filmom in gledalcem, ki se ne more več za-

nesti na privajeni način recepcije. Drugače povedano, z omajanim statusom filmskega junaka in zanikanjem pripovednih konvencij se zamaje tudi privilegirani položaj gledalca.

Slednji na Slovenskem že tako ni posebno trden, saj gre za okolje, ki tradicionalno bolj zaupa besedi kakor sliki. In vendar delujejo Duletičevi filmi, ki temeljijo na zanikanju, tako rekoč na "izbrisu" besede in obenem na neomajni veri v moč podobe, v tem okolju veliko bolj domače, kot bi bilo mogoče pričakovati. Domače se počuti celo gledalec v svoji zadregi in negotovosti, saj gre za podobno zadrego in negotovost, kakršne je viden iz privzgojenega razmerja do slovenske literature, ki se mu zmeraj ponuja v dvojni funkciji: domačijski in univerzalni, kot svetišče nacionalne identitete in kot Umetnost. Najbrž ni naključje, da se je že ob Duletičevem prvencu, "cankarjanskem" filmu *Na klancu*, pojavila oznaka "domačijskost na univerzalen način", saj njegove podobe preveva ozračje tiste preprostosti in obenem himnične resnobnosti, v kateri se zrcali prav razmerje do nacionalne literarne umetnosti.

Drugo plat "literarnosti" duletičevskih vizualnih podob razkrivajo kompleksnejše zasnove, kot je, denimo, *Draga moja Iza*, nemara njegov (vsaj po zgradbi) najambicioznejši projekt. Ne le da filmska pripoved poteka na več ravneh in v različnih časovnih perspektivah, ne le da zajema celo vrsto nastopajočih oseb, medsebojno povezanih v vseh mogočih relacijah, ne le da nenehno vztrajanje v območju retrospektive, premeščanje časovnih koordinat in pogosto "rezanje" komaj začetega dogajanja v posameznem posnetku navsezadnje docela izbriše "sedanjik" dogajanja, v kombinaciji z največkrat negibno kamero in dodatno "zamrznitvijo" gibanja v kadru pa daje vtis prevladujoče statičnosti – pomembneje je, da skuša v sliki zajeti ravno mentalne in metaforične razsežnosti pripovedi. Še najbolj literarno pa deluje simbol Ize, mladega dekleta, ki se pojavi le nekajkrat in ima za avtorja očitno jasen pomen, v filmu pa vendarle nima prave opredelitve, kot da bi bilo ta simbol šele treba ustrezno komentirati od zunaj. Kajpada ne iz Zormanovega romana, s katerim nimata več ne filmska pripoved ne simbol Ize prav veliko skupnega. "Literarnost" Duletičevih filmov pač ne izvira iz konkretnih literarnih predlog, marveč je vpisana v same podobe oziroma v slikovno govorico. •