

njihova človečnost, a kaj ko vse skupaj deluje kot poceni šala. Slišati je, kot bi pesem, ki jo pojejo profesionalni glasbeniki, izrezali iz kakšnega YouTube dokumentarca in jo zmontirali v film, kar dejansko odsotnost likov naredi še bolj očitno, namesto poklona neki kulturi pa se nam zazdi, da se norčevanje pogloblja. Ko še lahko upamo, da gre samo za potujitev, iz to-vornjaka priletijo vrečke z drekom in urinom. Tudi to bi lahko bil določen izraz človeškosti, oprijemljivosti njihovega stanja, a kaj ko znotraj okvira filmske celote prej izpade čudsko: od migrantov, ki naj bi bili v središču, dobimo drek in slabo zrežirano pesem, medtem ko sploh ne vemo, ali so res tam.

Kar preostane, je driblanje bosanskih for, ki so imele smisel v času *Čefurjev raus*, petnajst let pozneje pa delujejo zatohlo, nekaj generičnih klipov klasične kitare in predvsem letargičen vizualni jezik. Zdi se, kot da se nekomu preprosto ni ljubilo snemati filma, pa je raje samo poskusil z domačo nalogo; kadri, prizori, plani so predvidljivi in prej bi jih pripisali generičnemu TV-filmu.

Posrečene stvari so neregularne. Mednje lahko denimo uvrstimo uvodni prizor vožnje pod Alpami, ki deluje kot slovenska referenca na začetek *Izzarevanja* (The Shining, 1980, Stanley Kubrick). Tudi nekaj for deloma uspe, denimo suhi humor v enem od prizorov, kar pa je predvsem posledica Hadžihafizbegovićevih izkušenj. Med glavne zasluge filmu lahko prištejemo, da vendarle nekaj časa ohranja potencial in suspenz. Scenarij ni brez idej in zastavitev nenavadnega odnosa med Italijanom in Bosancem, živčima v Sloveniji, ki se zaradi bančnega kredita in malverzacije po naključju znajdeti v tihotapski mreži, soočena z marsičem, vsebuje zgodbeni potencial, ki pa ni izkoriščen.

Vendar to preprosto ni dovolj, da bi premagali nereflektiran pristop k temi, trdno zasidran v trajajoči lenobi, podprti s trepljanjem po ramenih, naphanosti s filmskimi in družbenimi klišeji ter lenobo pri oblikovanju filmskega

izraza. Končni vtis je večinoma jeza, ki izhaja iz številnih dejavnikov, predvsem pa iz kombinacije vtisov o nespoštljivi in samovšečni obravnavi migrantskega vprašanja. Prodati se želi preko nedomišljenega sentimenta, občutka, da se skozi leta nič ne spreminja niti ne prihaja do prevpraševanja očitno zgrešenih pristopov v formaciji kulturnega polja ter podcenjevanja filmske publike – kar bo tako ali tako šlo mimo, ker nikomur ni v interesu, da ne bi.

VEČNI

IGOR HARB

Superjunaki s svetoboljem in Malickovim pečatom

Filmski studio Marvel, zgrajen na stripovskih uspešnicah, je pred časom presenetil z napovedjo režiserjev za nove filme svoje t. i. 4. faze filmskega vesolja, sestavljene iz povezanih zgodb o superjunakih, ki načeloma delujejo kot samostojni filmi, a sestavljajo širšo celoto. Najbolj so izstopali trije: Cate Shortland s **Črno vdovo** (Black Widow, 2021), **Shang Chi in legenda desetih prstanov** Destina Daniela Crettona (Shang Chi and the Legend of the Ten Rings, 2021) in Chloé Zhao s filmom **Večni** (Eternals, 2021). Cate Shortland se je proslavila kot avtorica (tudi v Ljubljani) nagrajenih filmov **Popolni preobrat** (Summersault, 2004) in **Lore** (2012), Cretton pa z **Varno hišo** (Short Term 12, 2013), kratka z osebnimi, majhnimi, avtorskimi filmi, ki sicer obravnavajo velike teme, a skozi usode običajnih ljudi. Podobno velja za filme aktualne dobitnice oskarja za režijo in film Chloé Zhao, ki je bila največje presenečenje med novimi imeni. Režiserka je pustila pečat na ameriškem neodvisnem filmu z intimnima portretoma ameriških staroselcev, **Songs My Brothers Taught Me** (2015) in **Jezdec** (The Rider, 2017), nato pa je z **Deželo nomadov** (Nomadland, 2020) stopila na veliki oder, ko je posledice ameriške gospodarske krize predstavila skozi usodo neuklonljive junakinje. In čeprav

Foto: Arsmidia





so *Večni* stripovski film o nesmrtnih nadjudeh in vesoljskih božanstvih, posnet za največji in najbolj komercialen filmski studio, je mogoče v njem prepoznati vrsto tematskih in vizualnih leitmotivov, ki že od začetka spremljajo avtoričine filme in dobijo tu nove razsežnosti.

Naslovni *Večni* so skupina vesoljskih bitij v človeški podobi z različnimi, dopolnjujočimi se nadnaravnimi močmi. Na začetku civilizacije so bili poslani na naš planet, da zaščitijo ljudi pred Devianti, prav tako vesoljskimi bitji, ki pa želijo izničiti človeštvo. *Večni* tako skozi tok zgodovine živijo med ljudmi, pomagajo pri razvoju človeštva ter postanejo navdih za legende in božanstva, med drugim za Ikarja, Ateno, Gilgameša, Ajaksa in Hejfasta. Film ima namreč kar deset protagonistov, strukturiran pa je kot film ceste, saj jih spremljamo, kako po več stoletjih, soočeni z novo nevarnostjo, spet vzpostavljajo stik drug z drugim, medtem ko skozi prebliske ključnih dogodkov preteklosti spoznavamo njihovo zgodovino. Zgodba je tako sestavljena kot potovanje od enega akcijskega prizora do drugega, junaki pa so predstavljeni postopno in premišljeno, tako skozi dogajanje v sedanjosti kot skozi spomine na zgodovinske dogodke.

Čeprav gre v mnogih pogledih za klasičen akcijski superjunaški film, lahko občutimo močan pečat Chloé Zhao – tako na vizualni podobi kot tudi skozi zgodbo. V duhu Marvelovih filmov so številni prizori zasičeni s humorjem, a junaki prek svojih razvojnih lokov izžarevajo enako melanholijo družbene izključenosti kot protagonisti režiserkinih prejšnjih filmov. *Večni* namreč niso ljudje – čeprav so premišljeno raznovrstni, da predstavljajo več ras, spolnih usmerjenosti in psihofizičnih sposobnosti – in dasiravno jim je za človeštvo mar – nekateri so celo v ljubezenskih razmerjih z ljudmi – obstajajo onkraj človeške civilizacije in zaradi nesmrtnosti tudi onkraj časa. To poganja osrednji del zgodbe, ki je sprva na videz konflikt med *Večnimi* in Devianti, a se izkaže, da je

ključno navzkrižje rezultat različnih pogledov na človeštvo in koncept svobodne volje *Večnih*. Marvelovi filmi so se že pred tem vsaj površinsko ubadali z »velikimi temami«, denimo družbo nadzora, propagando, rasizmom, družbeno neenakostjo in mentalnim zdravjem, vendar so se jih zmeraj lotevali v duhu akcijskih filmov, ki so pripravljeni izpostaviti družbene probleme, a pod pogojem, da je sporočilo lahko podano v seriji smrtonosnih spopadov.

Koncept nelagodnega vključevanja nadnaravnega tujca v družbo in povezava z vizualnimi gradniki, ki jih močno navdihuje opus Terrencea Malicka, je pristop, ki ga je (za konkurenčno DC-jevo stripovsko-filmsko vesolje) že ubral Zack Snyder s filmom **Jekleni mož** (*Man of Steel*, 2013), zgodbo o Supermanu, ki mora zapustiti vlogo legende in se postaviti v bran Zemlji pred nevarnostjo, za katero je deloma odgovoren tudi sam. A medtem ko je Snyder svojo zgodbo utopil v pretiranih, pogosto repetitivnih spopadih, uspe Zhao skozi svoje raznolike junake predstaviti širok spekter čustev in dejanj, ki služijo kot raznovrstne metafore tegob človeške družbe in njene prihodnosti. Film je požel tudi nekaj podobnih kritik kot *Jekleni mož*, predvsem glede odtujenosti osrednjih protagonistov. A ne gre zavreči interpretacije, da je prav to bistvo sporočila, ki ga je želela Zhao prenesti. Tudi v svojih prejšnjih filmih je namreč predstavljala junake, ki ne zmorejo najti stika s soljudmi, pravzaprav niti s konceptom sodobne družbe, vendar je sporočilo temeljilo na pristnih likih, celo resničnih ljudeh, v *Večnih* pa so to superjunaki, ki simbolno predstavljajo različne sestavne vidike človeške civilizacije. Kot taki seveda v svojem bistvu ne morejo biti realistični, ne glede na to, kako jih avtorica predstavi, a s stališča njenega opusa se je vredno ozreti tudi nazaj in se vprašati, ali nista morda Fern iz *Dežele nomadov* in Brady iz *Jezdeca* prav tako simbola civilizacijskih prvin.

V vsakem primeru so *Večni* korenit korak iz njene »cone udobja«, pri čemer se Zhao suvereno loti tudi akcijskih scen

in spektakla, ki sicer ne ponudijo koreografskih ali kaskaderskih presežkov. Vseeno pa delujejo impresivno in izpiljeno, v skladu z zahtevami žanra, in presegajo marsikateri Marvelov dosežek. Film pa je tudi za Marvel korak ven iz cone udobja, ki jo ponujajo v svojih filmih, na področje, kamor bodo morali zakorakati, če ne želijo postati še bolj repetitivni. Kar je, mimogrede, žal veljalo za oba filma drugih dveh zgoraj omenjenih neodvisnih avtorjev.

CHIARA

JERNEJ TREBEŽNIK

Sram in čast v Kalabriji

Kulturna antropologija se je pri raziskovanju Mediterana v preteklosti rada naslonila na dihotomijo med sramom in častjo. Pogosto se je namreč izkazalo, da se družbeno življenje tam živečih vrti prav okrog te čustvene dinamike, ki ne zaznamuje le stikov med posamezniki, ampak tudi med družinami in drugimi skupinami. Skozi to prizmo lažje razumemo delovanje nekaterih mafijskih združb, prepredeno z obredi, iniciacijami in maščevanji ter ves čas umeščeno na robu izgube tistega, česar si ne moreš nikoli povrniti – življenja in časti. V tovrstnem kulturnem okolju v filmu **Chiara** (A Chiara, 2021, Jonas Carpignano) odraščča petnajstletno naslovno dekle, ki živi običajno najstniško življenje, dokler ne ugotovi, da je njen oče zelo pomemben član zloglasne mafijske združbe 'Ndrangheta.



Po prikazu afriških beguncev v filmu **Mediterranea** (2013) in romske skupnosti v filmu **V Ciambri** (A Ciambra, 2018) Carpignano raziskovanje margin in odklonov v Kalabriji zao-krožuje s filmom, ki se skozi oči najstnice dotakne mafijskega podzemlja. Uvodni prizori, ki Chiaro prikazujejo pri vadbi v fitnesu in druženju z vrstnicami, sicer nakazujejo vsaj delni odmik od ruralne revščine prvih dveh filmov in premik k sorazmerno dobro situiranim Italijanom, pri katerih pa se še vedno kaže njihova predanost tradicionalnemu, komunitar-nemu življenju. V tem kontekstu je prelomen in poveden že zgodnji prizor rojstnodnevnega slavlja Chiarine starejše sestre Giulie, ki hkrati omogoča vpogled v kulturno dimenzijo pri-kazanega območja in v specifično družinsko ter klansko dina-miko. Do izraza pride Chiarin tesen odnos z očetom, po drugi strani pa tudi očetova zadržanost oziroma redkobesednost, s katero nekoliko odstopa od nabritosti in arogance ostalih moških na zabavi, ki ves čas opozarjajo nase in v odnosu do žensk ostajajo vsaj malo patriarhalno nazadnjaški. Ko Chiara le nekaj let starejši sorodniki in znanci zasačijo pri kajenju, do nje nastopijo dokaj ostro in nepopustljivo, bolj kot njena starost pa se jim pri tem zdi problematičen njen spol.

Orisan režiserjev odmik od prikazovanja ljudi z družbene-ga dna v filmu *Chiara* spremlja tudi nekoliko bolj dodelana, stilizirana vizualna (in zvočna) podoba, s katero Carpignano sprva odseva vso dinamiko in barvitost najstniškega živ-ljenja, kasneje pa v nasprotni smeri poudarja tesnobnost in temačnost prikazanega dogajanja. Tresoča, nestabilna, zelo odzivna kamera se sicer tudi tokrat likom skoraj neprijetno približuje in vdira v njihov intimni prostor, a je pri tem vendarle manj naturalistično nepredvidljiva kot v prejšnjih filmih ter se zna s premišljenimi obrati in odmiki bolj podre-diti umetnostni in simbolistični dimenziji. Znanilec tega je do neke mere že uvodni kader, ki Chiaro zajame med tekom na tekočem traku, pri čemer se kamera ob približevanju

