



predaja najstniškim hedonizmom pijančevanja, vse dokler po spletu okoliščin kot stewardesa ne pristane na čarterski ladji. Če parafraziram besede Virginie Woolf<sup>2</sup>, Tracy kot ženska nikoli ni imela svoje države; kot ženska svoje države tudi nikoli ni želela. Kot svojo državo je videla ves svet – in ta svet je hotela ob prvi plovbi v prostranost Sredozemskega morja tudi osvojiti, čeprav ji je v patriarhalno miselnost pogreznjeni Zahod skušal pravico do tega aktivno odtegniti. Ženska na krovu ne nazadnje prinaša nesrečo; tekmovalno jadranje pa velja tudi za daleč najekstremnejši preizkus fizične in psihične vzdržljivosti, ki sta v popolnem nasprotju s krhkostjo in emocionalno labilnostjo, kakršno patriarhalna kultura pripisuje ženskemu spolu. A bolj ko se je svetovna javnost zedinjala okoli prepričanja, da je jadranje okoli sveta resnično nekaj, česar ženske ne smejo in ne (z)morejo, bolj je rasla tudi njena trdoglava zagnanost, da bo že naslednjo regato obplula s svojo, žensko ekipo.

Pa vendar je njeni vztrajnost in odločnost nista mogli povsem pripraviti na glasno neodobravanje, mizogin srd in seksizem, ki je sledil in ki se je bolj kot z jadralskimi taktikami ženske ekipe, njihovo sposobnostjo lastnoročne predelave barke in neizpodbitnim pogumom obremenjeval z njihovo spolno usmerjenostjo, zalogami vazelina in vodooodporne maskare. Mlada Tracy, ki je za uresničitev sanj na svoje stanovanje vzela že drugo hipoteko in se v zadnjem trenutku obupa za sponzorsko pomoč obrnila na jordanskega kralja Husseina (ironično edinega moškega, ki je verjel v njihov zgodovinski podvig in ga podpiral), pa se je sprva vendarle distancirala od feminizma. »Ne maram te besede,« pripomni v nekem intervjuju, brez refleksije, da je njena individualna bitka za pravico do jadranja pravzaprav feministični boj proti patriarhalnemu ustroju sveta. V tem aspektu se njihova

odprava, ki zajema 167 dni plovbe preko 33 tisoč morskih milj oceanov sveta, izkaže predvsem za pot izjemne osebne rasti, ki dekleta doživljenjsko poveže in pripelje do novega uvida, kaj feminizem pravzaprav je – in kaj zares pomeni biti ženska v moškem svetu.

Film dramatični vrh vsekakor doseže z drugo, brzokone najtežjo etapo jadranja od Urugvaja do Avstralije, skozi ledeno morje južnega oceana. Suspenz tudi tu gradijo predvsem posnetki Jo Gooding, ki z zasnežene palube v objektiv zajame v črmino odeto morje, ledene gore, obdajajoče Antarktiko, in v zaščitne obleke odeta dekleta, ki sedeč na jamboru poskušajo ujeti prežeče nevarnosti pred sabo. *Jadralke* se regate namreč še zdaleč niso le udeležile, temveč so zmagale kar na dveh od šestih etap ter se na cilj prebile na častnem drugem mestu. S svojo izjemno plovbo in gracioznim bojem proti medijskemu seksizmu, ki je le še podžigal njihovo tekmovalnost, so razprla jadra proti enakopravnejši družbi – a nota aktualnosti, s katero film izzveni tudi celih trideset let pozneje, vendarle priča, da se svet (in položaj ženske v njem) še zmeraj ni transformiral do svojega končnega potenciala.

#### NESREČNIKI

MUANIS SINANOVIĆ

## Struktura predmestja

Zgodovina filma pozna kar nekaj poskusov realističnega prikaza življenja v getu. Z realizmom ne mislimo zgolj odslikavanja družbenih odnosov, temveč tudi prikaz strukture občutenja, ki nastaja v tovrstnih miljejih. Med najbolj znanimi so pri nas najbrž ameriški **Fantje iz soseščine** (Boyz n the Hood, 1991, John Singleton), francosko **Sovraštvo** (La Haine, 1995, Mathieu Kassovitz) ter srbske **Rane** (1995, Srđan Dragojević). **Nesrečniki** (Les Misarables, 2019, Ladj Ly) so bili predvajani nekoliko pod radarjem in onkraj krogov večjih filmskih privržencev ter niso doživeli tolikšnega odmeva. Zgodba pač ni posebej pompozna, ne trudijo se biti film o odraščanju in razvoju likov skozi daljše obdobje ter ne pri-  
našajo tistega romantičnega odnosa do ekscesnega nasilja,

2 Woolf, Virginia. *Three Guineas*. 1966. New York: Harcourt, str. 109.



ki bi lahko z vonjem po pustolovščinah pritegnil občinstvo v socialno varnejših okoljih. Film *Ladja Lyja*, ki je v Cannesu prejel nagrado žirije, je človeški, prečloveški. In prav to je njegova največja moč.

Morda bi ga bilo prej kot z omenjenimi tremi smiselno primerjati z legendarno serijo **Skrivna naveza** (*The Wire*, 2002–2008, David Simon). Čeprav je v središče postavljena mladina z obrobja, je bolj kot njihova subjektivna usoda glavni objekt filmske obravnave oblast. Slednjo navadno razumemo kot vlado in sklop institucij, ki se v jasni hierarhiji vzpenjajo od spodaj navzgor. Tu pa mislimo oblast v nekem drugem smislu, oblast, ki je preprejena skozi vso družbo in poteka v različnih smereh, ki je dvoumna in mnogo bolj zapletena, kot si jo navadno zamišljamo.

Če si predstavljamo, da obstaja jasna razlika med zakonom in brezzakonom ter izvršilno oblastjo in ljudstvom, *Nesrečniki* te predstave kmalu ovržejo. Da bi se zakon uveljavil v getu, mora stopiti ven, iz sebe, policisti morajo postati vpleteni v njegovo življenje, za kar potrebujejo posebne socialne veščine, geto pa mora sam vzpostaviti zakon, odgovorne moške, ki bodo skrbeli za interno oblast ter s tem pomagali policiji. Zgolj moč države v danih razmerah ne bi bila dovolj. Pod vprašanje je postavljena tudi enovitost samega obrobja, prikazana pa njegova barvitost. To še posebej ogroža orientalistično razumevanje islama kot enotne, transparentne in enostavne sile, saj se srečamo s paleto možnih prakticiranj islama, z njegovimi neintuitivnimi družbenimi vlogami ter učinki. Če salafizem v splošni predstavi velja za leglo terorizma in obče nezvestobe sekularni oblasti, pa zdaj vidimo, da v resnici s svojimi spontanimi socialnimi programi ter vzgojiteljskim pristopom nemirno mladino celo miri ter s tem prispeva k družbeni stabilnosti. Onkraj zamišljanja pariških predmestij kot statične grožnje dobimo vpogled vanje

kot v dinamične sisteme, ki se na različne načine neprestano sestavljajo in s tem vzdržujejo.

Čeprav film preči ustaljena binarna nasprotja, pa je zelo zanimivo nasprotje med odraslimi in otroki, ki prečka zamišljene meje. Otroci se kažejo kot skrita, a gola subverzivna sila onkraj dobrega in zlega. Predvsem fantje. *Boys will be boys*. Uradne institucije, spontane verske institucije in starši, različne etnične skupine, vsi se morajo povezati, da bi onkraj zakonskih preprek, ki jih ločujejo, ukrotili nebrzdano otroško silo. S tem se morebitna razrešitev družbenih protislovij ne kaže znotraj obstoječih razumevanj družbenih bojev, temveč se prelaga v prihodnost, njeni agensi pa še niso znani. V moderni zgodovini se včasih izkazuje prav to – pričakujemo razrešitev konfliktov, vendar so nosilci oziroma okoliščine razrešitve nepredvidljivi: komunistična revolucija se pojavi v Rusiji, nastopi svetovna vojna, svojstveno sodobno presenečenje pa je tudi zdajšnja globalna karantena ob nastopu pandemije.

Liki so prepričljivo domišljeni. Čeprav so onkraj vsakršne politične korektnosti prikazani kot osebe z napakami in kot zaslepljeni, je mogoče tudi vsakega posebej razlikovati in ga opredeliti kot izrazitega posameznika. Ne gre za karakterne študije, kljub temu pa film za prikaz dela družbe kot načina subjektivacije potrebuje različne osebnosti, ki se nanj tudi različno odzovejo, da bi šele poudaril skupni imenovalc. Igralsko pri tem, v skladu z dodeljeno vlogo, prednjačijo Damien Bonnard, Alexis Manenti in Djebriil Zonga. Opredelitev za policijski pogled je zelo zanimiva, a v skladu z opisanim alternativnim pojmovanjem oblasti, katere posrečenost dokazuje ravno hkratna neprikrajšanost za dostop do pogleda prebivalcev predmestij, ki stopajo z njo v stik. Film si z blagim »strukturalizmom« (struktura ima večji pomen kot posamezniki)

privošči nekaj svojstvenega naturalizma, kljub temu da se nanaša na istoimensko delo romantičnega Victorja Hugoja.

Poleg orisane širše slike so pomembne podrobnosti. Blokovski kapo v dresu francoske reprezentance, vstop v žensko družbo, prikaz notranjosti stanovanj, hiter pogled na pročelje stavbe, kjer nekdo opazuje z balkona, kajenje na avtobusnem postajališču. Majhni trenutki, ki na videz niso ogrodje zgodbe in se ne želijo postavljati v ospredje, a nudijo pomembne informacije in uvide v življenje sosesk.

Kamera se spusti na ulico, vendar ne oponaša prvoo-sebnega pogleda, se ne trese in si ne želi zajeti vsega v enem samem posnetku; čeprav se dogajanje precej časa odvija kontinuirano, montaža in kadriranje ostajata bistvena za estetiko filma. S tem se v klasično filmsko obliko naseljuje utrip realnočasovnega urbanega dogajanja, ne da bi poskušali na silo zajeti neko totaliteto. Naselja so razrezana in speta skupaj, njihova podoba je zlita z doživetim režiserjevim vidnjem, kar pa se lahko ujema tudi z značilnostmi našega zamišljanja lastnih življenjskih okolij. V mislih si jih najbrž le redko predstavljamo neprekinjeno, pogosteje pa skozi spominske montaže. Gre za igro dveh fenomenoloških momentov, reprezentacije in neposrednega doživljanja.

Morda *Nesrečnikom* za to, da bi postali klasika, manjka prav junak, lik velikih strasti, ki bi bil postavljen v ospredje. Temu se še najbolj približata policist Damien Bonnard (Stéphane Ruiz), moralno neoporečen etnični Francoz, ki skuša znotraj danih razmer delovati ne zgolj korektno, temveč na najboljši mogoč način, ter deček Issa (Issa Perica), katerega lumparija sproži celo verigo nepredvidenih dogodkov. Vsak sta na svoj način nedolžna: Issa kot otrok in žrtev razmer, ki kljub svoji siceršnji antisocialnosti še ni zmožen povsem dojeti posledic lastnega početja, Bonnard pa kot nekdo, ki je postavljen pred nalogo, kakršni zgolj z dobroto in voljo ne more biti kos. Kljub vsemu pa sta še vedno predvsem elementa v procesu, ki ga s svojo subjektivnostjo ne moreta niti spremeniti niti iz njega pobegniti, s čimer kot lika kljub scenaristični in igralski neoporečnosti ne moreta postati prava junaka.

Vendar filma ne smemo soditi po tem, kar ni, temveč po tem, kar je. V svojevrsten žanr geto filmov vnaša drugačno perspektivo, določeno hladnost in posebno analitično prodornost: njegova perspektiva je sistemska, ne partikularna, njegov pravi protagonist je predmestje, ne oseba. In kot takšen je notranje zaokrožena, vznemirljiva, dinamična, pisana in ostra kinematografska študija, nekakšen mikro vizualni roman, ki bi moral ostati relevanten tudi v prihodnosti.

## NOMAD: PO STOPINJAH BRUCEA CHATWINA

PETER ŽARGI

### Nomad

Poti pisatelja Brucea Chatwina in režiserja Wernerja Herzoga so se dolgo prepletale – v fikciji, v realnosti in prek tanke meje, ki sta jo med eno in drugo videla oba: sodelovanje v Avstraliji, kjer sta istočasno delala vsak na svojem projektu, Herzogova **Zelena kobra** (Cobra Verde, 1987), posneta po Chatwinovem *Podkralju iz Ouide*, raziskovanje jam, potovanja po Južni Ameriki, predvsem pa oko za nenavadnosti in podrobnosti, ki ustvarjajo pot. In glede na prijateljsko vez med ustvarjalcema bi si bilo težko predstavljati primernejšega režiserja za film o Chatwinu kot Wernerja Herzoga.

»Bruce Chatwin je bil legendarni pustolovec in pisatelj, ki je umrl leta 1989.« Že s to najavo najnovejši dokumentarni film Wernerja Herzoga, **Nomad: po stopinjah Brucea Chatwina** (Nomad: In the Footsteps of Bruce Chatwin, 2019), pokaže ljubezen do subjektivnosti resnice in nastavi duh svojega filma. Herzog bi lahko napisal, da je bil portretiranec eden najvplivnejših in najznamenitejših potopisnih pisateljev svoje generacije – a pri nekom, ki je res legendaren, tega običajno ni treba pojasnjevati. Herzog se zaveda, da je to njegova lastna resnica, in film temu podredi. Ne on ne Chatwin namreč nista nikoli dajala prednosti objektivnosti in navidezni realnosti – ali kot pove Chatwinov biograf: »Bruce ne govori polresnic, temveč resnico in pol.«

Film se tako spretno odpre s Chatwinovo pripovedjo o koščku kože brontozavra, ki ga je doma hranila njegova

