

Izbranih pet iz Sarajeva

19. Sarajevski filmski festival (15.-23. 8. 2013)

Tina Poglajen

Adelino življenje

Teater ubijanja (The Act of Killing, 2012, Joshua Oppenheimer, Christine Cynn, Anonymous)

Indonezijec Anwar Congo na prvi pogled deluje kot prijazen dedek z nasmejanim obrazom. Pravzaprav to tudi je, saj se poleg tega, da je velik ljubitelj holivudskih filmov in Elvisa Presleya, rad ukvarja s svojimi vnuki. Je pa tudi množični morilec, ki je v 60. letih med poboji v severni Indoneziji, v katerih je umrlo več kot milijon ljudi, približno tisoč od njih ubil lastnoročno.

Desničarska paravojaška organizacija Pemuda Panchasila (Pancasila Youth) je v 60. letih pobila milijon ali več domnevnih

komunistov in kitajskih Indonezijcev v t. i. iztrebljenju komunistov ter nekaznovana ostala med najvplivnejšimi organizacijami v državi: »Nekateri so nas označili za gangsterje. Vendar gangsterji ne sodelujejo z vlado, [...] gangster pomeni free man. Če bi vse urejale vladne organizacije, bi imeli državo birokratov. Včasih potrebuješ nekoga, da naredi red, tako kot je treba,« medtem ko so zahodni mediji in politični predstavniki v času hladne vojne masovne poboje (o katerih je še danes bolj malo govora) v Indoneziji označili za zmago nad komunizmom (npr. s člankom o »dobrih novicah« v reviji Time).

Anwar Congo je bil pred kariero vodje strelskega voda v lokalnem kinu preprodajalec kart, dokler mu ni komunistični režim pokvaril posla z omejitvijo uvažanja zahodnih filmov. Nekaj pa je od filmov vseeno odnesel: ideje za inovativne načine ubijanja, med katerimi mu je bilo najljubše davljenje z žico. Oppenheimer tako v briljantni domislici za združitev dokumentarističnega in fantazijsko-psihološkega pristopa predlaga, da bi Congo in njegovi »sodelavci« namesto klasičnega intervjuja svoja ubijanja odigrali pred kamero, v svojih najljubših žanrih. S simulacijami masovnih umorov svojih žrtev v stilu gangsterskega filma, vesterna, vojnega

lastne krutosti. »Ljudje mislijo, da so bili kruti komunisti, v resnici pa smo bili mi veliko hujši,« navrže Congo med filozofskim razglabljanjem o pomenski razliki med krutostjo in sadizmom. Njegov kolega, bivši novinar, pripomni: »Moja naloga, novinarska dolžnost, je bila, da ljudi naščuvam proti komunistom in jih prikažem za slabše, kot so bil v resnici. Tako ljudi naše ravnanje ni toliko motilo.« Tovrstna iskrenost je mogoča le v režimu, v katerem je genocid nekaj, čemur je bila odvzeta vsa teža, hkrati pa na bolj ali manj subtilne načine nekaj javno slavljenega – kjer preživeli živijo v smrtnem strahu v javnem prostoru z opranimi možgani in kjer si storilci lahko privoščijo nekaznovano življenje (skoraj) brez obžalovanja in slabe vesti. Kot pravi nekdo iz »vesele družine«: »Demokracija je kaos, naveličan sem že tega govora o človekovih pravicah. Včasih ni bilo nikakršnih človekovih pravic. Kaj pa so ženevske konvencije ... pravila, ki so jih postavili zmagovalci – tu pa sem jaz zmagovalec in imam svojo, džakartsko konvencijo ... Nihče ni kaznoval Busha za Guantanamo ali ZDA za pobjo avtohtonih Američanov.[...] Prosim, uredite, da me odpeljejo na sojenje v Haag, bom vsaj slaven.«

Pred polnočjo (Before Midnight, 2013, Richard Linklater)

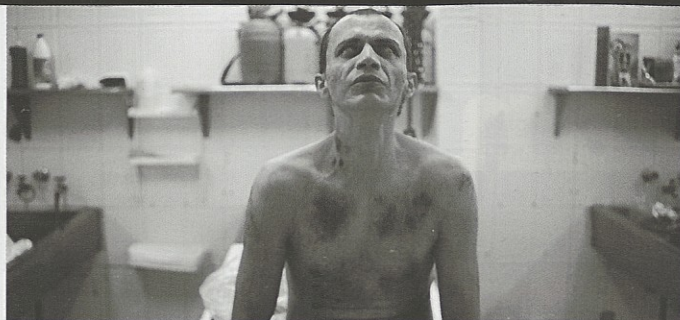
Medtem ko je bilo tisto specifično, kar je za tako drugačna in kulturna naredilo Linklaterjeva *Pred zoro* (Before Sunrise, 1995) in *Pred sončnim zahodom* (Before Sunset, 2004), razburljivost novih, še nikoli izrečenih pogovorov med dvema neznancema ali dvema, ki se ponovno srečata po

mnogih letih, je priložnosti za neumorno razpravljanje o principih življenja med dvema, ki skupaj živita in vzgajata otroke, težje vzpostaviti organsko ne glede na to, kako srečen ali nesrečen je par v resnici. Po drugi strani je to, da sta Jesse (Ethan Hawke) in Celine (Julie Delpy) v *Pred polnočjo* dolgoletna partnerja, pravzaprav logičen korak v pripovedovanju njune zgodbe. Njuni dialogi s tem namreč neizogibno oživijo, pridobijo na čustveni vpletenosti obeh in s tem dobijo nov zagon, njuna zgodba poleg večje prizemljenosti postane bolj dinamična, razgibana, celo komična v svoji resničnosti (s tem pa, skupaj z delno izgubo specifičnosti, ki sta jo imela prva dva dela trilogije, tudi bolj konvencionalna). To, da so v *Pred polnočjo* poleg Celine in Jesseja prvič prisotni tudi drugi liki z lastnim imenom, ki jim je v razglabljanjih o naravi in vrstah ljubezni nekaj časa dovoljeno sodelovati, celotno dogajanje razdrobi, s čimer film pridobi tempiranost, tematsko pa je zaokrožen v poetičen razmislek o dosmrtnem partnerstvu oz. njegovi dejanski (ne)izvedljivosti. Vsak izmed treh nastopajočih parov se namreč nahaja v drugem življenjskem obdobju in drugačni obliki partnerskega razmerja, čeprav v primerjavi z otipljivostjo likov Jesseja in Celine niso (in ne morejo biti) dojeti drugače kot nekoliko enodimenzionalno. Jesse in Celine sta ista človeka kot pred skoraj dvajsetimi leti, vendar sta hkrati (kot drug za drugega z razočaranjem ugotavljata sama) tudi povsem drugačna. Zanimivo bi bilo vedeti, v kolikšni meri je scenarij Linklaterjev in koliko sta na razvoj likov vplivala igralca sama, bodisi pri pisanju scenarija bodisi

filma in celo mjuzikla in z groteskno dejstva, da se Congo bolj kot za pomen lastnih dejanj pri tem zanima za stil – na primer za barvo oblačil in barvo svojih las, ki jih za to priložnost pobarva na črno – dobimo *villaina*, ki bi ga bolj kot v dokumentarnem pričakovali v tarantinovski stiliziranem filmu. »Zakaj ljudje gledajo akcijske filme in filme o nacistih? Da bi uživali v prikazu moči in sadizma. No, mi smo to lahko zares počeli. Bili smo hujši kot nacisti v filmih,« se trepljajo po ramenih. Pri tem je bizarna tudi iskrenost njihovih pripovedi, saj svojih dejanj niso počeli zaslepljeni z ideologijo, niti jih ne skušajo ideološko opravičiti, temveč se povsem zavedajo



Teater ubijanja



Halley



Pogled z Motovuna, foto: Darja Šter

težko poistovetiti z glavnimi junaki, ki jim režiserka pusti njihovo zgodbo, da se odvija s čim manj zunanjimi posegi. V podobnem ekonomskem in civilizacijskem okolišu se odvija tudi drugi motovunski lavreat **Hči** (I kori, 2012, Thanos Anastopoulos), ki je osebni favorit letošnje izvedbe. Kriza je namreč zahtevna in zahteva radikalne preskoke. Tako v samo nekaj dneh odraste tudi glavna junakinja, zgodnja najstnica Myrto (Savina Alimani), ki se z ugrabitvijo poda na iskanje izgubljenega očeta. Slike grške krize se pri tem vedno bolj izgublja v prizorih odnosov med njo in očetom, očetom in njegovim poslovnim partnerjem ter njo in ugrabljenim osemletnim sinom taistega partnerja. Prostor, v katerem ni nihče povsem brezmadežen, tudi njen oboževani oče ne, se vedno bolj zožuje, kar še poudari brezizhodnost situacije, v kateri so se znašli vsi vpleteni. Pri tem namigi na nekatere horror stereotipe kar mrholijo v lesnem obratu, ki na koncu – z vsemi neplačanimi računi vred – pristane v plamenih. Fikcija, ki je surovo dokumentarna.

Postjugoslovska kinematografija je bila predolgo ujetnica dveh sindromov: posledic vojn(e) in otrplosti v tem času rojenih generacij, ki tranzicije – kakršna koli je že bila – niso pravilno zložili v svoj etični kodeks. Bolje rečeno, niso hoteli zložiti, saj jim takšno obnašanje predstavlja edino obliko eskapizma iz prostora in časa, v katerega so bili nehote porinjeni. V nekem drugem sistemu je ta občutek veliko bolje kot vsi filmi povzel Milan Mladenović v pesmi Geto. Dejansko primanjkuje filmov, ki bi šli mimo ali čez te travme, kot so to znale komedije tipa *Kdo neki tam poje* (Ko to tamo peva, 1980, Slobodan Šijan). Dovolj se je spomniti na reakcijo z otvoritve festivala, ki se je začela z uvodnimi kadri omenjenega filma, da bi se na platnu izpisalo »30 let pozneje«, pod njim pa pojavila Miodrag in Nenad Kostić z nadčasno pesmijo Za Beograd, za Beograd ... Besede niso potrebne, da bi se začutila eksplozija navdušenja na prepolnem glavnem trgu Motovuna.

Vse pa ni tako »črno«, kot se sprva zdi. Sicer znova podoben posttranzicijski **Slačenje** (S/Kidanje, 2013, Kosta Đorđević) se bolj kot nekateri pred njim preusmeri na čustva (ne na sintetiziranje ali pomanjkanje čustev) in ljubezenske nesporazume, še bolj pa izstopajo nekateri kratki filmi, ki se radi spominjajo (**Balavica** [2013, Igor Mirković]) ali pa delujejo precej stripovsko groteskno (**Čovekot so čudna navika da me udara so čador po glava** [2012, Vardan Torzija]).

Že vnaprej se je vedelo, kateri je na »hribu filmov« najboljši pričakovani in o katerem bo največ poznejših polemik. Zlata palma

ima svojo težo in **Adelino življenje** (La vie d'Adèle – chapitre 1 & 2, 2013, Abdellatif Kechiche), čeprav bi lahko bil krajši, opraviči pričakovanja. Ima namreč prefinjen občutek za podrobnosti iz življenja dveh deklet, v tej meri, da režiser ni spremenil niti stvarnega imena glavne junakinje Adèle (Exarchopoulos). Pri tem še najbolj zmoti to, da je povod debatam iskren prikaz seksa, na stranskem tiru pa so čustvene nianse in skozi zgodbo vse bolj očitne razlike med dekletoma. Izpostaviti kaže res izjemno in scela prepričljivo igro Adèle v vseh situacijah, ko ji z oči in nosu pritečejo ihtee solze, ali ko strastno grabi svojo bivšo partnerko v lezbičnem klubu – in celo ko poskuša režiser vplesti nekoliko (nepotrebne?) simbolike prepadov med svetovoma. Film še posebej privzdigne dejstvo, da strast ne more premagati stvarnih razlik, ki se med junakinjama v življenju pod isto streho vedno bolj poglobljajo. Pravila so enaka za vse, ne glede na to, kakšen si ali koga imaš rad, zato je rezultat v vseh primerih enak. Zmagovalca ni, vsi so izgubili nekaj, eni javno, drugi zgolj s priznanjem samim sebi. In življenje gre naprej. Adelino življenje nikakor ni film o homoseksualnosti, temveč o odkrivanju samega sebe, o odraščanju in o prvem resnem soočanju z ljubeznijo, kakršna koli že je. Prah, ki se dviga za filmom – vključno z obračunavanjem določenih lezbičnih krogov z režiserjem, na čelu z avtorico stripa *Le bleu est une couleur chaude* Julie Maroh, da je izpustil militanten del pripovedi – je sam po sebi najboljša promocija.

Kdo neki se tam poslavlja od Motovuna ...

... le do naslednje sezone. Letošnjega festivala ne bom pozabil tudi zavoljo fanovskega dejstva, da sem končno spoznal Branka Cvejića, osrednjega igralca alias Baneta Bumbarja iz izjemne serije *Na vrat na nos* (Grlom u jagode, 1975), katere scenarij je nastajal prav na Motovunu. Ta je bil in bo vpet v film. V to se je prepričal tudi Thanos Anastopoulos, katerega ekipa je postprodukcijo nagrajenca *Hči* vršila v Trstu – in, ko se je ustavilo, so se odpravili na enodnevni izlet v Istro, na Motovun, kjer je v kreativnem diskurzu film dobil končno podobo.



Blue Jasmine

z improvizacijo (sploh glede na njihov spor iz prvega dela trilogije, kjer Hawke in Delpy na lastno razočaranje nista bila navedena kot soscenarista), saj dobimo v Jesseja nekoliko boljši vpogled kot v Celine, ki deluje bolj nepredvidljivo. Ne glede na to, da *Pred polnočjo* odpre več vprašanj, kot ponudi odgovorov, ga morda dobro povzame pripomba Ariadni (Athina Rachel Tsangari): »Če pričakuješ, da bo partner izpolnil tvoje želje, boš z njim prav gotovo nesrečen. Samo sam jih lahko ter tudi drugemu pustiš svobodo, da jih izpolnjuje sam.«

Blue Jasmine (2013, Woody Allen)

Blue Jasmine je Allenov najboljši film v zadnjih letih, čeprav ne glede na avtorjev obsežen in raznolik opus deluje nenava-

dno ne-allenovski. Kar je pravzaprav paradoks, saj vsebuje množico elementov, ki so povsem prepoznavni kot avtorjevi že ustaljeni ali vsaj že videni prijem, na primer nevrotično protagonistko v družbi prav tako prepoznavnih pomirjeval (xanax, litij, prozac), nasprotja med razvajenim in hkrati včasih naivnim, drugič zahrbtnim pripadnikom višjega sloja proti neotesanemu in vulgarnemu nižjemu, izgubljeni paradiž (New York in izgon v kalifornijski San Francisco), težaven odnos med sestrama ter prepletanje flashbackov s sedanostjo in tipično zrežirane dialoge. *Blue Jasmine* po zapletu pravzaprav močno spominja na Tennesseejev Tramvaj poželenje in tisto, kar ga dela drugačnega od Allenovih filmov, je netipična intimnost kamere, ki vztraja pri podrobnem opazovanju Jasmininih izmeničnih spre-

vidov lastnih zablod in groze v njenih odjoka zabuhlih očeh z veliko več bližnjimi posnetki, kot smo jih vajeni v njegovih običajno srednje-planskih, skoraj gledaliških kadrih. Vključno z nenavadno svetlimi zunanji posnetki, za katere je zaslužen direktor fotografije Javier Aguirresarobe, ki je z Allenom prej sodeloval le enkrat – pri *Vicky Cristina Barcelona* (2008). Drugačen je tudi humor – manj absurden, samopodcenjevalen, manj pesimističen, manj anekdotičen, četudi ga je veliko več, kot bi ga pričakovali pri tovrstnem filmu, ki na nek način spominja na študijo značaja. Morda *Blue Jasmine* z junakinjo, ki se ji druga za drugo razblinjajo iluzije o popolnem življenju, še najbolj spominja na *Alice* (1990), vendar je bila Mia Farrow veliko bolj naivna, mirnejša in predvsem priljudnejša od odlične nervozne, sesute, nadute, nore Cate Blanchett. Njena Jasmine je v svojem trmastem zavračanju lastne usode in laganju sebi in drugim podobna Blanche iz Tramvaja poželenje, vendar je hkrati tudi povsem drugačen lik – z drugačnim namenom, drugačnimi motivacijami in končno s povsem drugačno usodo. Njena identiteta ni zgrajena na gonu za pozornostjo moških, temveč na občutkih večvrednosti in privilegiranosti, medtem ko poželenje, ki je v Tennesseejevi igri zastopalo osrednje mesto, v *Blue Jasmine* pravzaprav nima nikakršne moči. Jasminin propad se na koncu izkaže kot posledica komične, a značajske močno utemeljene zavedenosti, zaslepljenosti in (samo)zaverovanosti v kombinaciji s spletom okoliščin izven njenega nadzora.



Adelino življenje

li goščavski in v obliki svetlo



Tujec z jezera

Adelino življenje (La vie d'Adèle, 2013, Abdellatif Kechiche)

Lezbičnim filmom ni lahko. Če so premalo eksplicitni, so deležni kritik, ker se izogibajo nazornim prikazom istospolnih razmerij. Če so preveč eksplicitni, jih hitro lahko obtožijo eksploatacije (zanimivo je sicer, da gejevski filmi vsaj te težave povetini nimajo ...). Če so lezbijke premalo feminilne, gre lahko za stereotipiziranje, v nasprotnem primeru pa za prisilno heteronormativizacijo. Če se ena od partneric vmes zaplete z moškim, je to sicer povsem v skladu s fluidno seksualnostjo queer teorije, a potencialno problematično, če je torej lezbištvo dojetje le kot nadomestek za manko ... Razvpiti ekspliciten prizor spolnosti med Emmo (Léo Seydoux) in Adèle (Adèle Exarchopoulos) bi tako zlahka postal nekaj, čemur bi se bilo bolje izogniti, če ga ne bi posnel Abdellatif Kechiche, ki si film od začetka do konca zamisli predvsem kot slavlje telesnosti, upodobitev mesenosti glavnega lika, ki se konsistentno manifestira skozi celoto triurnega filma, vse od bližnjih posnetkov spanja, hranjenja, smrkanja in joka do, končno, seksa. Ugovor, da je *Adelino življenje* le še ena ljubezenska zgodba, v kateri je nekaj posebnega le to, da sta obe partnerici ženskega spola, bi bil sicer smiseln, vendar *Adelino življenje* s tem, ko se izogne grajenju odnosa med glavnima junakinjama in ustvarjanju kemije na konvencionalen način ter namesto tega svojo zgodbo zasnuje na Adèle sami in

njenemu poželenju, še zdaleč ni toliko ljubezna zgodba, kot je podrobno opazovanje Adèlinega doživljanja, njenega hotenja Emme, hkrati pa zorenja in spreminjanja, ki poteka najprej v paru, nato pa samostojno, vedno pa na edinstven in na trenutke pretresljiv način.

Tujec z jezera (L'inconnu du lac, 2013, Alain Guiraudie)

Sicer pa so si kritiki eksplicitnih prizorov med istospolnimi partnerji izbrali napačen film.¹ V primerjavi s *Tujcem z jezera*, dobitnikom queer palme in nagrade za najboljšega režiserja v sklopu Posebnega pogleda festivala v Cannesu, je *Adelino življenje* namreč skoraj čistunsko. Alain Guiraudie, čigar film *That Old Dream That Moves* (Ce vieux rêve qui bouge, 2001) je Jean-Luc Godard izpostavil kot najboljši film tedanjega festivala v Cannesu, svoj najnovejši film omeji na enotno lokacijo – sončno, jezersko gejevsko nudistično plažo na jugu Francije, kjer minevanje dni označuje le parkirišče z avtomobili, ki zjutraj parkirajo in se zvečer odpeljejo. Franck je mlad, privlačen moški, ki se spoprijatelji s Henrijem, ki ga je zapustila

žena in se zagleda v še enega izmed rednih obiskovalcev plaže, Michela. Vendar se pri zadnjem izkaže, da imidž nevarnega zapeljivca včasih ni le imidž ... Guiraudie na prostorni, zračni in svetli plaži, posneti v širokih kadrih, paradoksalno ustvari zahtohlo, klavstrofobično vzdušje, pri čemer je poželenje tisto, ki protagonistu kljub nelagodju, morda celo smrtni nevarnosti, preprečuje, da bi plažo zares zapustil. V njegovih interakcijah z Michelom, s Henrijem in z ostalimi rednimi kopalci so pogosto izrečena vabila na pijačo, večerjo, čez noč pa domov, vendar se to zaradi tega ali onega razloga nikoli ne zgodi – dogajanje skupaj s protagonisti iz dneva v dan obtiči na divji plaži, kjer popolna, neprestana golota skoraj vseh vpletenih pomeni vse prej kot to, da jih zares (s) poznamo. Še več, Henri, ki deluje najmanj misteriozno in o čigar čustvih izvemo največ, pravzaprav ni gol niti enkrat v filmu. Morda je prav nebrzdana svoboda tisto, kar utesnjuje? Tak zasuk bi morda lahko interpretirali kot konservativen, vendar se zdi, da je ideja filma bolj niansirana, kot pravi Guiraudie: »... po malem sem se začel zavedati, da je seksualna osvoboditev prebrsila v pohod za spolno naslado za vsako ceno.« *Tujec z jezera* je v vsakem primeru kompleksen in mojstrsko narejen film, ki pa ob vsej erotiki in srhljivi hitchcockovski atmosferičnosti neprisiljeno najde prostor tudi za campovski humor.

¹ Na Sarajevskem filmskem festivalu so selektorji programskega sklopa Kinoscope ob napovedi projekcije *Adelinega življenja* in *Tujca z jezera* povedali, da po uradni dolžnosti opozarjajo, da filma vsebujeta prizore lezbične oz. gejevske spolnosti. Po drugi strani podobnega opozorila pred filmom *Heli* (2013, Amat Escalante), ki vsebuje večminutne posnetke brutalnega mučenja dveh moških, ni bilo.