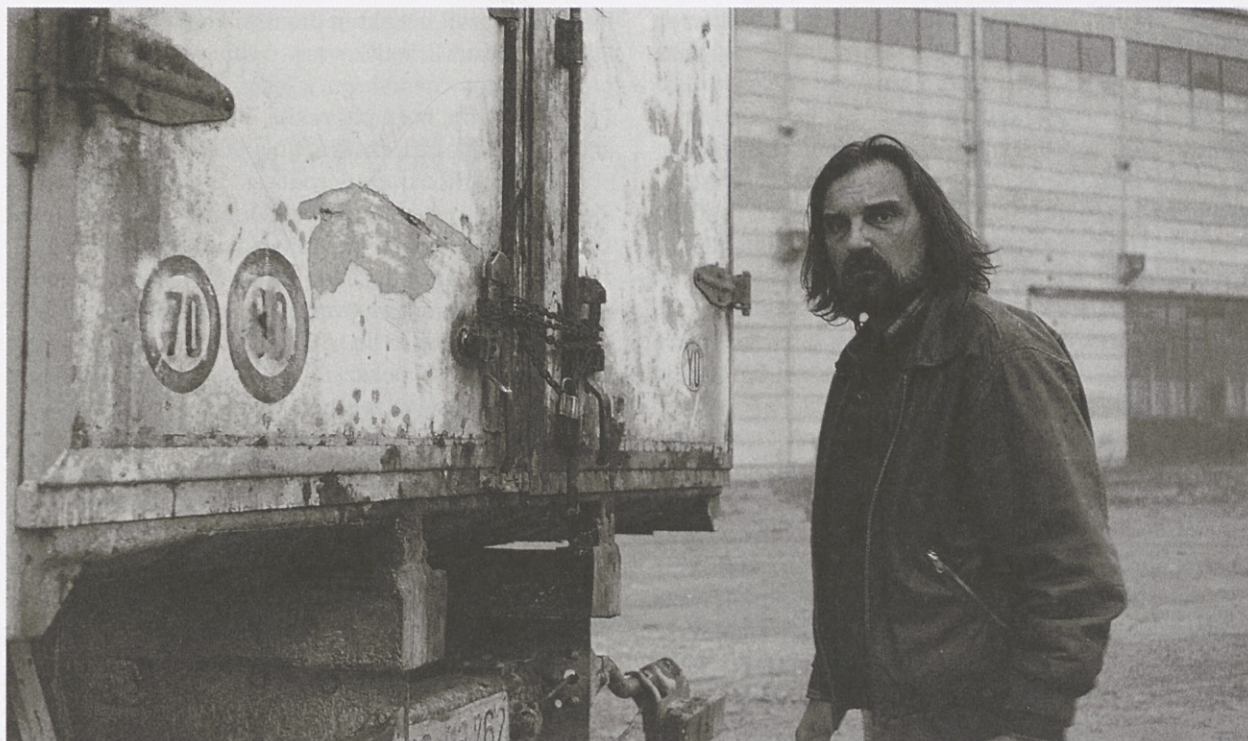




Jovan Marković

Nevidni tovor

Tovor / Teret

leto **2018**

režija **Ognjen Glavonić**

država **Srbija, Hrvaška, Francija, Iran**

dolžina **98'**

Prvi dolgometražni igrani film režiserja Ognjena Glavonića **Tovor** (Teret, 2018) je mednarodno premiero doživel v **Cannesu**, občinstvo iz regije pa si ga je lahko prvič ogledalo na letošnjem filmskem festivalu v **Sarajevu**. Film je zlasti v srbski javnosti zbudil veliko pozornosti in izzval polemiko, saj načenja zelo občutljivo tematiko. Ognjen Glavonić je pred *Tovorom* posnel dokumentarni film **Globina dva** (Dubina dva, 2016), ki govori o srbskih zločinih nad alban-skim prebivalstvom na Kosovu in o množičnih grobiščih, ki so jih po padcu Slobodana Miloševića odkrili na več lokacijah v Srbiji. V *Globini dva* je Glavonić pokazal, da kot režiser zelo pozorno premisli koncept, pristop, s katerim bo obdelal temo. Ves film je zasnovan na spopadu slike in zvoka: kadrov narave na mestih, kjer so bila grobišča,

in pričevanj udeležencev v dogajanju na sojenju. Tovor se ukvarja z isto tematiko, ki jo tudi obdeluje s podobno formalno strategijo: o dogajanju si prizadeva govoriti posredno in tistega, kar predstavlja najbolj travmatičen del zgodbe, nikoli ne pokaže neposredno.

Dogajanje se odvija leta 1999 v času Natovega bombardiranja ZR Jugoslavije. Glavni junak Vlada (Leon Lučev) ima nalogo, da s Kosova v Beograd prepelje tovornjak, poln trupel. Na poti spozna mladega Pajo (Pavle Čemerikić), ki beži od doma in mu je Beograd samo postaja na poti do končnega cilja, Nemčije. Po začetni zavrnitvi ga vzame s seboj. Toda film se izmika kakršni koli pričakovani pripovedni šabloni, tako da se niti dve glavni potencialni liniji zapleta ne razvijata v smeri, ki bi jo lahko pričakovalo občinstvo.

Motiv skritega tovara filmu na videz daje izhodišče trilerja; tisto, kar je zaklenjeno v prikolici, spominja na hitchcockovski motiv, okoli katerega bi se lahko zgradila napetost, vendar gre zgodba v tem primeru po vzporedni poti. V drugačnem filmu bi pričakovali, da se bo pripoved organizirala okoli morebitnih zaprek na poti in nevarnosti, da tovor odkrijejo, še preden prispe do načrtovanega cilja. Vendar pa Glavoniću tovor ne služi kot element misterija, temveč z njim dosega druge učinke. Čeprav tovor vso pot ostane skrit, daje težo tistemu, česar ne vidimo. Vse je obarvano s spoznanjem, da so v tovornjaku mrtvi ljudje. Gre torej v prvi vrsti za psihološki tovor v zavesti gledalca, ki se znajde v neprijetnem in paradoksalnem položaju: želi

si, da bi se pot končala, da bi se rešil bremena, vendar pa se hkrati tega trenutka boji, saj se bo moral takrat z njim soočiti.

Druga linija zgodbe, ki bi se lahko razvila, je odnos med Vlado in Pajo. Tudi v tem pogledu Glavonič ne izpolni prvotnih pričakovanj. Čeprav sopotnika ustvarita nekakšno navidezno komunikacijo, med njima ne pride do večjega zbližanja. Nasprotno, sopotnika sta v krču, njuni dialogi so omejeni na izmenjavo kratkih stavkov, v katerih je več zamolčano kot izrečeno. Režiser se je očitno želel izogniti kakršni koli patetiki, dvojica Lučev-Čemerikič pa je njegovo namero uresničila brezhibno, z zadržano in subtilno igro.

Namen filma je bil navsezadnje prek zgodbe o prevozu trupel pokazati širšo sliko (in razlago) tedanje dejanskosti. Iz tega izhaja neobičajna in izvirna pripovedna struktura: sledeč poti tovornjaka zgodba občasno zavije z glavne ceste in se ustavi pri posameznih likih ob poti. Ti deli se ne razvijajo kot mini zapleti, temveč imajo drugo funkcijo: zgodbo umeščajo v zgodovinsko-politični kontekst. V tem smislu je bistvena idejna plast filma povezava konkretnega zgodovinskega trenutka z jugoslovansko preteklostjo, predvsem s protifašističnim bojem.

Glavni tak element je vžigalnik z vrezanim verzom »Dokler bo tekla Sutjeska ...«, ki ga je Vladi podaril oče, udeleženec bitke na Sutjeski, Vlada pa ga med potjo izgubi, kar ima simbolične konotacije. Skozi ves film srečujemo tudi druge elemente, ki napotujejo na partizansko preteklost. Vznikajo pred očmi glavnega junaka kot odlomki sanj, ki se jih nejasno spominja. Zato *Tovor*, kot je v enem od intervjujev pojasnil režiser, ni samo zgodba o vojnih zločinih, pač pa tudi o odnosu med očeti in sinovi. Vlada je predstavnik generacije partizanskih sinov, ki je v veliki meri odgovorna za razpad Jugoslavije in je zakockala dediščino svojih očetov. Hkrati pa je tudi vez z naslednjo generacijo; v filmu jo predstavljata Paja in Vladin sin, ki se pojavi proti koncu. V tem pogledu *Tovor* kljub zelo težki tematiki vseeno ponuja neko upanje: čeprav je Vlada izgubil vžigalnik, svojemu sinu preda zgodbo o njem in o tem, kaj simbolizira.

Poleg povezave s preteklostjo epizode ob poti ustvarjajo tudi sliko Srbije v devetdesetih letih in skušajo prikazati skorajda nadrealno vzdušje tistega obdobja. Ker je most, ki pelje proti glavni cesti do Beograda, zaprt, je Vlada prisiljen voziti po vzporednih cestah, na katerih se srečujemo s prizori, ki pogosto spominjajo na postapokaliptične filme: ljudje v razrušenem okolju delujejo kot pripadniki izginjajoče družbe, ki še sami ne vedo, zakaj so še kar tam, kjer so. Po občutku bizarnosti in absurdnosti izstopa prizor poroke, na katero slučajno zaideta Vlada in Paja.

Ta prizor je tudi dober prikaz, kako Glavoničeva obdelava zgodbe deluje skozi ves film. Njegova kamera ves čas išče. V trenutku, ko pomislimo, da se bo ustavila na nekem mestu,

kjer se bo razvil nekakšen dramski konflikt, nadaljuje z odkrivanjem novih kotičkov tega čudnega sveta: po krajšem prepiru na poročnem slavlju, ko eden izmed gostov napade Pajo, ker z njim noče piti rakije, Vlada in Paja odideta, kamera pa se zadrži v kavarni in nato sledi dečku, ki med poročnimi darili ukrade dezodorant in odide za kavarno, kjer ga čakajo prijatelji. Z dezodorantom poškropijo zid stare hiše, ga zažgejo in gledajo plamene, kako gorijo.

Taki trenutki imajo posebno kvaliteto. Ti prizori imajo več poetičnega in manj pripovednega potenciala, pogosto so odprte prispodobe, ki jih ni tako lahko razložiti. Podobna nagnjenja je režiser pokazal že v *Globini dva*, zlasti povsem na koncu, ko se pojavi zelo nenavaden kader, ki predstavlja nekakšno poetično-simbolično razlago vsega filma.

Poleg neobičajnih pripovednih in režijskih postopkov moramo omeniti tudi odlično barvno nenasičeno fotografijo, za katero je, tako kot v *Globini dva*, odgovorna Tatjana Krstevski. Izbira take fotografije ustvarja vtis, da je med nami in dogajanjem, ki ga gledamo, določen filter, da svet, ki ga opazujemo, kljub vsemu ni povsem naš, kar se sklada s pozicijo avtorja filma, ki jo lahko označimo za posttravmatsko. Glavonič je predstavnik generacije sinov iz filma, ki se prikazanih dogodkov v tistem času ni mogla popolnoma zavedati, vendar jih občuti kot svojo travmo.

Iz tega izhaja tudi konec filma, ki se lahko na prvi pogled zdi problematičen in zaradi znakov optimizma neskladen s tistim, kar smo videli prej. Ker je Glavonič *Globino dva* končal v zelo mračnem tonu in brez znamenj katarze, je imel verjetno občutek, da ima v svojem igranem prvencu pravico ponuditi nekakšen izhod, saj igrana oblika to omogoča. Še bolj bistveno pa je, da je to tudi dolžnost generacije, ki ji pripada režiser: da zločine, čeprav ni sodelovala v njih, prepozna kot lastno breme in ponudi njihovo razlago. *Tovor* je torej film o zločinih, ki so jih zagrešili očetje, z njimi pa se bodo soočili sinovi, ker so jih podedovali. Glavni obrat glede na *Globino dva* je v tem, da se je Glavonič domislil, da je v zapuščini vendarle tudi vžigalnik s Sutjeske, ki še lahko vžge, kakor Vlada v enem od prizorov razloži Paji, vendar je treba močno pritisniti, ker je star. **E**

Prevod Katja Kraigher