

razumljena kot taka, lahko uporaba neostrega prostora zbudi vprašanje, ali je filmska kamera v *Slonu* sploh zmožna resničnega potujitvenega efekta ter posledično subverzivnega in prebuditvenega delovanja.

Drugi ključni prijem, ki ga Hu Bo uporabi poleg neostreine, je ritem filma. S tem seveda ne mislim le ekstremne dolžine ali posameznih kadrov-sekvenc znotraj filma, temveč hipnotični ritem, ki se porodi iz svojevrstnega odnosa med dolgimi kadri in umirjenim ter enotnim gibanjem kamere. Kljub nekaterim potencialno vizualno atraktivnim dogodkom v filmu (npr. padec po stopnicah, boj med dvema psoma in lastnikom itd.), so te vizualne atrakcije vedno zapisane zunanjosti polja; čeprav gre gotovo tudi za povsem praktično rešitev (snemanje resničnega boja psov ali resničnega padca po stopnicah bi bilo v večminutnih neprekinjenih sekvencah zelo zapleteno), je odločno osredotočanje kamere na obraze protagonistov v teh prizorih tudi vsebinsko povsem primerno. V teh prizorih postane enakomerno gibanje kamere še toliko bolj evidentno, saj je sopostavljeno hitrim in agresivnim gibom likov pred kamero. Kamera ostane neprizadeto osredotočena na obraz protagonista, ne glede na to, kaj grozljivega se dogaja tik pred njim. Tudi neodzivnost kamere na grozote bi lahko razlagali zgodbeno kot brezkompromisno anti-empatijo sveta (kamere) do protagonistov. A pomembnejši učinek ima ritem enakomernega gibanja kamere, ki deluje skozi ves film tako umerjeno, kot da bi se direktor fotografije in snemalec Chao Fan premikal ob tiktakanju metronoma.

Umirjeno nihanje lahko prepoznamo tako znotraj sekvence v gibanju kamere kot v Hujevem principu nizanja sekvenc. Podobno repetitivno ritmično strukturo ima namreč širši ustroj filma, kjer določenemu številu sekvenc z dialogom sledi sekvenca z nediegetsko glasbo banda Hualun. Ključna za hipnotičnost filma je prav ta repetitivna – na neki način ciklična – izmenjava sekvenc z dialogom s sekvencami z nediegetsko glasbo. Tako zabrede film v največjo nevarnost v drugi polovici, ko postane nediegetska glasba opazno pogostejša kot prej; s tem za nekaj časa izgubi dotedanji učinek oddiha, ki ga je predstavljala sprva, in postane zaradi svoje inflacije površen način psihologizacije filmskih likov. A čeprav ta napaka v ritmu v sicer izjemno enotnem filmu eklatantno izstopa, se repetitivno razmerje sekvenc z dialogom in nediegetsko glasbo kmalu spet vzpostavi.

Slon je film z napakami in na trenutke hudimi neenotnostmi, ki pa ga rešijo velikopotezne in suvereno izpeljane režijske ideje; te delajo film bolj zanimiv kot le njegova zgodba.

A YELLOW ANIMAL

VERONIKA ZAKONJŠEK

Transkontinentalna odisejada iskanja identitete

A Yellow Animal (Un animal amarelo, 2020), ki ga je v tekmovalnem programu 49. rotterdamskega filmskega festivala predstavil Felipe Bragança, je melanholična tropska pravljica o ubožošanem režiserju Fernandu, ki se v iskanju samega sebe in zasledovanju duhov brazilske kolonialne preteklosti odpravi na vihravo popotovanje preko Brazilije, Mozambika in Portugalske. Gre za transkontinentalno filmsko odisejado, ki se igrivo prepleta z elementi magičnega realizma ter s preizpraševanjem brazilske identitete. Bragança se brez zadržkov dotika tudi temačne zgodovine svoje države in njene razburkane politične sedanosti, ki pa jo, osredotočen na transcendentalno pot v globine in razsežnosti brazilskega porenja, vseskozi pušča tik zunaj našega vidnega polja – v zvočnem ozadju gostilniških pogovorov, televizijskih prenosov in večernih ulic Ria de Janeira.

Brazilija; ta kulturno-politično razklana država, polna travm preteklosti in hibridnih rasnih identitet, ki nihajo med koreninami domorodcev, potomci afriških sužnjev – največje afriške diaspore na svetu – in belskih kolonizatorjev, se že od samega začetka filma postavlja predvsem v razmerju do Mozambika, od koder je vse do ukinitve suženjstva leta 1888 potekala portugalska trgovina z ljudmi. A





kljub uradni ukinitvi so na začetku 20. stoletja iz odročnih afriških vasic še naprej ugrabljali mozambiško prebivalstvo in ga odvažali v Brazilijo. Takšna usoda doleti tudi dečka, ki ga bežno spoznamo preko *stop-motion* animacije iz lutk in plastelina, ko ga na tragični transatlantski poti spremlja prav poseben sopotnik, t. i. afriški duh, imenovan rumena žival. Ko dečkovo kost leta pozneje najde Fernandov dedek, jo v prepričanju, da ga ščiti pred sužnjelastniškimi grehi preteklosti, začne nositi okoli pasu; magično kost, ki jo spremlja prezenca dečkovega afriškega duha, pa ob svoji smrti zapusti Fernando, s čimer breme belske kolonialne zgodovine prenese na ramena svojega mladega potomca.

Zgodbo Fernanda in njegovega sebično pohlepnega dedka nam z glasom v *offu* opisuje mozambiška ženska, ki s perspektive dekolonizirane afriške identitete brez olepšav predstavlja krvav zgodovinski kontekst nastanka Brazilije in njene nikoli končane zgodovine: »*Res misliš, da te bo film rešil pred breznom življenja v državi, ki je zaslužila pet milijonov ljudi in iz teles domorodcev iztrgala deset milijonov duš?*« ženska s poetično melanholičnim glasom, ki je v popolnem nasprotju s težo spregovorjenih besed, sprašuje Fernanda. Ta v več aspektih predstavlja alter ego režiserja, ki vprašanje o smislu svoje umetnosti bržkone hkrati postavlja tudi samemu sebi. »*Sploh tebe, brazilskega belca brez porekla in identitete; sina in vnuka prikritih ugrabitev in posilstev,*« nadaljuje njen glas, medtem ko se Fernando na domačem balkonu, obsijan s poletnim soncem, zvija v objemu »rumene živali« – kosmate rjavorumene prezence, ki spominja na bolgarski kukeri.

Kot že mnogi pirati pred njim se Fernando, hrepeneč po bogastvu in veličini, po propadu svojega filmskega projekta odpravi v odročno rudarsko vasico – rodni kraj afriškega duha, odločen, da tam najde zakopano bogastvo. A z vstopom na ozemlje nekdanje portugalske kolonije začne tudi sam postajati vse bolj podoben belcem, ki so v hlepenju

po zlatu, dragih kamnih in rudninah državo izropali že pred njim. Pristane v mozambiškem mestu Beira, kjer se mu med ruševinami nekoč grandioznega portugalskega hotela pot končno prekrži z mozambiško žensko, katere glas je dotlej vodil filmsko pripoved. »*Delo kolonizatorja je končano, ko domorodca zlomi do točke, da ta glasno prizna belske vrednote kot superiorne. V teku dekolonizacije pa nekoč kolonizirane množice te vrednote žalijo, se iz njih norčujejo in jih izbruhaajo.*«⁷ V komični variaciji te misli je prikazan tudi trio mozambiške ženske in njenih sodelavcev, ki Fernanda pretkano zvabijo v umazane prekupčevalske posle. Če so belci še nedavno kolonizirali njihovo državo zaradi pohlepa po zemeljskih surovinah, film hudomušno obrne pripoved, ko kot (iz)vir dragih kamnov postavi njih same: dragulji, diamanti in rubini, ti neprecenljivi sadovi mozambiške zemlje, zaradi katerih so belci še nedavno ubijali, kradli, zaslužnjevali in si prisvajali ozemlja, namreč dobesedno izvirajo iz drobcev njihovih teles. Kot prava dekolonizirana telesa to belsko denarno vrednoto izbruhaajo oz. odvedejo iz svojih teles ter jo nato z nemalo cinične prezirljivosti – in s pomočjo naivnega Fernanda – v dekadentno-hedonističnem poglavju filma prodajajo pohlepnim lizbonskim kupcem, hrepenečim po starih časih portugalske prevlade in obvladovanja sveta.

Film del navdiha vsekakor črpa tudi iz gibanja tropicália, ki je z energičnim, osvobajajočim optimizmom preželo brazilsko umetnost poznih 60. let in skušalo iz rasne heterogenosti države ustvariti nov pogled na svet, rojen in transformiran iz krvavega konflikta preteklosti. A Felipe Bragança, katerega utopični upi o multikulturnem paradižu države so se z nedavnim vzponom politične desnice dokončno razblinili, s filmom *A Yellow Animal* ubere izrazito tragikomični preobrat, ki spretno išče ravnovesje med demoni preteklosti, hudomušnim cinizmom sedanjosti in žarkom upanja prihodnosti. Film nas v družbi moralno šibkega, patetičnega Fernanda odpelje na hedonistično, brezciljno potovanje, ki pa navsezadnje privede do katarzičnega spoznanja, da teži in posledicam zgodovine prednikov vendarle nikoli ne moremo povsem ubežati.

7 Frantz Fanon v *Colonialism and Animality: Anti-colonial perspectives in critical animal studies*. (ur. Kelly Struthers Monford in Chloe Taylor). 2020. Routledge: New York str. 3