

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 prvoosebnega 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 videzom, 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 scenariistični 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 predmetje, 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



babica; posnetek te kože z dlako seveda niti malo ne spominja na ostanke dinosavra. Po krajšem elaboratu se izkaže, da se je prvotna zgodba, preden je prišla do Chatwina, vmes ničlikokrat popačila – nikoli ni šlo za brontozavra, ki naj bi ga bil njegov prastric našel v celoti zamrznjenega in ga pretovoril v Anglijo, temveč za najdene koščke kože orjaškega lenivca, ki jo je najditelj izobesil na svojem vrtu, obiskovalci pa so si po navadi odtrgali vsak svoj košček. A v teku naracije, ko se ob posnetku že kristalizira ideja, da so mlademu Chatwinu prodali popolnoma napačno zgodbo, nam jo že proda naprej. Soočeni smo z dejstvom, da ni šlo za dinosavra, a del nas je prvotno zgodbo že absorbiral, saj je bila toliko bolj zanimiva. In takšna ostane z nami veliko bolj kot resnica, saj smo se vpletli v samo nit pripovedi, preprede ne s kopico podrobnosti, ki tvorijo tolikšen del Chatwinovega in Herzogovega opusa.

A tisto, kar Herzog zastavi v uvodu, preostanek filma dohaja le delno – v najboljših trenutkih vsekakor uspešno poustvari hkrati čudo ter melanholijo obstoja in minevanja, kar je tako spretno opisoval Chatwin. Njegove sledi peljejo film prek sivih obal in zasneženih gora Patagonije, skozi prazgodovinska svetišča v Angliji in rdečkaste avstralske pustinje, vendar se zdi, kot da je večina Herzogovega starejšega opusa bolj zvesta pisatelju kot pa pričujoči film. Zdi se, kot da bi Herzog spregledal, da je ustrenejši ekvivalent Chatwinovi hkrati bogati in jedrnaty pripovedi njegova vizualna naracija, ki pa jo tokrat prevečkrat prekine s premalo informativnimi intervjuji. Morda bi bili zanimivejši sogovorniki tisti, ki s pisateljem sploh niso povezani, saj na neki način o njem izvemo presenetljivo malo, razen o njegovi nenasitni želji po nomadstvu ter bežanju pred prezgodnjo in v vsakem primeru neizbežno smrtjo (umrl je za posledicami aidsa, v času ko je bila bolezen še povsem zavita v skrivnost).

Najbolj povezani in polni trenutki filma nastopijo na dveh točkah. Na obalah Patagonije, ob fotografijah zadnjih nomadov južnoameriške Ognjene zemlje in jamskih poslikavah Herzog ustvari vzdušje enosti človeške preteklosti, kjer se osnovne strukture naše misli, doživljanja, sanje, demoni in nagoni zdijo kot intrahistorično vezivno tkivo, mnogo močnejše od tisočletij civilizacijskih razlik. V avstralskem outbacku, kjer je Chatwin raziskoval aboriginsko tradicijo navigacije skozi kontinent preko petja in o tem izdal knjigo *Poti pesmi*, pa Herzog sledi svojemu subjektu ravno v težavnosti opisovanja tovrstnih pesmi in njihovega pomena. Na trenutke se zdi, da je s poskusi interpretacije oziroma razlage nalašč restriktiven, saj se zaveda svetosti teh pesmi za

avstralska ljudstva, predvsem pa težavnosti interpretacije z vidika sodobne kulture. Tako se zdijo na trenutke poti pesmi izredno ohlapen pojem, ki ga tudi aborigini izrazito težko razložijo, praktični namen pa je izgubil tako dolgo nazaj, da ga tudi sami lahko razumejo le preneseno, ritualistično. Spet drugič pa se zdi, da gre za izrazito natančen, kompleksen mnemotehnični GPS, za katerega razumevanje bomo ravno mi za vselej prikrajšani, še toliko bolj, ko bodo zadnji posvečeni umrli. A skozi strukturalistično prizmo jezik oblikuje svet povsod, brez izjeme, ne samo v mitologijah ljudstev, ki jim tako radi rečemo prvobitna, zato bi sodobni filmski pogled s tega vidika vseeno lahko nudil več.

Tudi mehanizem nomadstva v nas samih je, kot so filmu že večkrat očitali, premalo raziskan, Herzog pa le delno uspešno prikaže, kdo je bil Chatwin, saj se na poti enostavno prevečkrat ustavi in odtava v ne preveč ilustrativne anekdote. *Nomad* deluje bolje, ko potuje po arhivskih posnetkih in fotografijah, ko se odstrani od konkretnih dejstev in oseb ter snema orjaškega plastičnega dinosavra ob robu ceste sredi ničesar, mimo katerega navidezno polzijo tovarnjaki. Skozi film vseskozi čakamo naslednji tak segment, vendar so ti prepogosto prekinjeni, četudi Herzog vedno ve, kje mora kamera postati. Vseeno film vsebuje dovolj trenutkov za nadpovprečen dokumentarec, če mu sploh lahko tako rečemo (kar je že samo po sebi dobrodošlo), in redko kdo zna ustvariti konglomerat iz puščavskih kuščarjev, snežnih viharjev, norcev, ki iščejo magnetna polja, tisočletja starih aboriginskih pesmi, turistov, ki se slikajo s kipom orjaškega lenivca, prostega plezanja in Kausa Kinskega. Herzog vplete dovolj zanimivosti in razmisleka v uro in pol, da je film vsekakor vreden ogleda, a pri tako plodovitem in iskrenem ustvarjalcu, ki je soliden, tudi ko je povprečen, vsako njegovo nadaljnje delo tekmuje s prejšnjimi: in Herzog je ustvaril že toliko chatwinovskega, da ima *Nomad* preveliko konkurenco.



UNDINE

PETRA METERC

Jezerska vaja v slogu

Christian Petzold se je na berlinskem filmskem festivalu, katerega ljubljeneec je že od nekdaj, saj domala vsi njegovi filmi prav tam prvič ugledajo platno, tokrat predstavil s filmom **Undine** (2020), pripovedjo, ki nosi ime po mitološkem bitju Undine oziroma Ondine, eni evropskih variacij starogrških morskih nimf Nereid, zvestih spremljevalk Pozejdona. Jezerski Undine usodo zapečati želja, da zapusti vodo in zaživi v človeškem svetu. Ko se zaljubi v moškega, postane tudi sama človeško bitje, vendar pa mora ljubimca, če ji je nezvest, ubiti in se vrniti v podvodni svet.

Petzoldovi filmi se kar naprej spogledujejo z nadnaravnim, še najočitneje v **Yelli** (2007), kjer junakinja, potem ko njen partner namenoma zapelje avto z mostu v reko (ali pa je šlo le za njeno videnje prihodnosti?), dobi novo priložnost, in v **Tranzitu** (Transit, 2018) s ponovnimi pojavitvami ljudi po njihovi domnevni smrti, ko se ladja (ki naj bi jih popeljala v novo življenje prek oceana) potopi na obali Marseilla. Tudi v **Barbari** (2012) se naslovni junakinji ponudi priložnost, da pobegne čez morje, v **Wolfsburgu** (2003) pa se podobno kot v **Yelli** ponovi prometna nesreča, v kateri osrednji junak z avtom zapelje s ceste v potok. Morda pa so vsi njegovi junaki zgolj ujeti v večnem purgatoriju? Očitno je tudi, da Petzold prav tovrstnim bližnjim srečanjem z vodo običajno nadene simbolni pomen očiščevanja, vnovične možnosti izpolnitve junakovih želja in fantazij.

Če poleg zgoraj omenjenega upoštevamo dejstvo, da so pri Petzoldu obeti preporoda že pregovorno jalovi, se zdi izbira sodobne predelave mita o vodnem bitju, ki se po prevari ne more izogniti lastni usodi, za režiserja popolna izbira. O njegovem ustvarjanju pogosto pišejo kot o vztrajnem snemanju enega samega filma, oziroma kot o filmskem opusu, ki bi se moral gledati kot tak; lahko bi torej rekli, da se je avtor z *Undine* tudi sam popolnoma zavedal, da gradi zgolj še en delček v mozaiku lastnega ustvarjanja. Na novinarski konferenci po premieri v Berlinu mu tako ni bilo prav nič nerodno reči, da je film

zasnoval v hipu, ko je na zadnji dan snemanja *Tranzita* skupaj z glavnima igralcema, Paulo Beer in Franzem Rogowskim, sedel v piceriji iz filma, jima obnovil zgodbo o Undine – in *voilà*, ideja za film je bila tu. Očiten poudarek režiserja, pa tudi obeh igralcev, da je šlo pri novem filmu za veliko mero improvizacije, je namigoval, da *Undine* pač ni *Tranzit* in da filmov glede na obseg produkcije ne gre primerjati. In res ne gre za monumentalno filmsko pripoved, za kakršno lahko opredelimo *Tranzit* ali predhodni **Phoenix** (2014), saj *Undine* kot celota večkrat zaškripa, nekateri prizori pa so nedvomno precej bolj pozabljivi kot drugi. Toda takšna sta bila pravzaprav tudi že omenjeni *Wolfsburg* in **Jerichow** (2008), kar pa še ne pomeni, da filma nista pomembna.

Tudi tokrat se Petzold filmske pripovedi loteva na stičišču dveh žanrov – melodrame in trilerja, vendar tako enemu kot drugemu nekje vmes spodmakne pričakovan dramski razvoj. Zgodbo o sodobni Undine gledalcem servira *in medias res*: ozadja glavne junakinje, ki jo igra že omenjena Paula Beer, ne poznamo, pa tudi ne njenega odnosa s partnerjem Johannesom (Jacob Matschenz), ki takoj na začetku ob kavi prekine njuno zvezo – znano nam je le njeno ime in nekaj malega o naslovnem mitu, kolikor znanja o tem pač premoremo. Ko ji Johannes pove, da želi končati zvezo, Undine skrajno resno, z zabodenim pogledom reče, naj je ne zapusti, saj ga bo v nasprotnem primeru ubila. Johannes ji odvrne, naj že neha s tem sranjem, a Undine ni do smeha. Kljub prizadetosti se zbere in odide nazaj na delo v mestni muzej, kjer profesionalno, morda celo malce preveč, opravi svoje delo vodičke po maketi Berlina in njegovem arhitekturnem razvoju.

Še istega dne Undine v kavarni, kjer preverja, ali si ni Johannes vseeno premislil in jo počakal, naleti na Christopha (Franz Rogowski). Ta se, že od prvega hipa očaran nad Undine, nerodno zaleti v akvarij na polici nad njima, ki zgrmi navzdol, da ju voda z ribicami in akvarijskim rastjem

